Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettore: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno V, fasc. 4 (28), 25 agosto 2019

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

«Diacritica» per Trieste Città della Letteratura UNESCO, di Maria Panetta…..... p. 9

Letture critiche……..... p. 13

Dinanzi all'abisso. La ricerca di Dio nella poesia italiana del '900, di Alberto Luciano……...……...……... p. 15

Abstract: *The essay investigates the ways in which the lyrical subject imprints his own communicative and approach strategies with respect to the sacred space: from Guidacci to Quasimodo to Boine, from Turoldo to Betocchi, to Luzi to Bigongiari, from Testori to Pasolini to Caproni. In this sense, on the one hand, a topography of the sacred is outlined within which the "lyric ego" moves forward in its research, and on the other it isolates the different dialogical and relational approaches adopted by the lyric subject, depending on of the function, the role and the position assigned to the referent of the speech, which will affect the relevant rhetorical and stylistic devices.*

Sul limine della vita. Rosselli e Celan tra poesia e autobiografia, di Niccolò Amelii…….…….....……... p. 54

Abstract: *The essay intends to underline some theoretical and lyrical links between Amelia Rosselli's and Paul Celan's poetry. Through a comparative analysis, it is possible to highlight a common lyrical approach to the constant dualism between autobiography and poetry, between personal history and collective history and it is also possible to enucleate ways and forms through which this complex dialectic becomes the fundamental substratum of their entire work.*

L'approccio psicoanalitico alla letteratura in Italia: il contributo di Trieste, di Ebru Sarikaya……..... p. 66

Abstract: *In this essay Ebru Sarikaya tells about the first years of the psicanalisys's diffusion in Italy and, in particular, in the cultural and litterary ambient of the city of Trieste.*

Max Gobbo e la riscrittura di un mito americano, di Franco Zangrilli…….. p. 77

Abstract: *In this essay Franco Zangrilli, Full Professor at City University of New York, analyzes the novel* Lo chiamavano Jack Pitone *(Napoli, Homo Scrivens, 2019) written by the Italian writer and teacher Max (Massimiliano) Gobbo and finds in this opera many links to Pirandello's opera and Pavese's production.*

Wu Ming e il New Italian Epic, di Marta Fieramonti…… p. 94

Abstract: *This work introduces to the* New Italian Epic, *an essay written by Wu Ming 1 about the arising movements that he has recognized in a group of writers in the Italian literature active at least from the early Nineties. They, despite writing mainly novels, did not refuse to try new essayistic, poetic experiments, linguistic experimentalism and to explore the production of UNO. These Unidentified Narrative Objects are the result of the experimentation and the forcing on the genres made by the writers, which starts from the historical novel and highly deforms it.*

Storia dell'editoria..…….. p. 119

Prime indagini su editoria italiana e Medio Oriente, di Simone Pitti….....…... p. 121

Abstract: *This paper focuses on publishing houses specialized in literature from Near and Middle East. Through a series of interviews to some of the main actors of this sector and thanks to a research work on the publishing houses, the paper shows the difficulties that emerge while dealing with this kind of literature, but also the possible advantages, like a major mutual understanding, that this kind of "contact publishing" can bring.*

Trieste della letteratura, di Maria Panetta……..……...……..... p. 129

Abstract: *This is the text of the presentation to the public, at Trieste, of the last publication edited by the independent Italian publishing house Diacritica Edizioni on August 2019:* Fra Mediterraneo e Mitteleuropa: Trieste e la letteratura. *It is possibile to download this e-book from the next link*: https://diacritica.it/wp-content/uploads/8.-Fra-Mediterraneo-e-Mitteleuropa.-Trieste-e-la-letteratura-a-cura-di-M.-Panetta.pdf.

Inediti e traduzione..……...……..... p. 135

Città di Cristallo, *un racconto di Carlos Yushimito del Valle*, di Arianna Palagi…….…… p. 137

Abstract: *Carlos Yushimito del Valle (Lima, 1977) is a Peruvian author of Japanese descent. He is included in the category of the "Nikkei literature" which is composed of the literary production of writers who have a hybrid origin and culture, result of the imperfect mix of Asiatic and Western elements. In the tale* Ciudad de Cristal, *Yushimito reflects on the Nikkei identity and the Japanese immigration, with a particular focus on one of the most tragic episodes of the Peruvian history: during the World War II thousands of Japanese immigrants were deported to the prison camps in Texas and Minnesota because they were considered enemies of the State. In this emblematic text, Yushimito tells about the pain caused by the deportation and the violent acts perpetrated by the Peruvian government through the story of the Komatsu family and the little Pedro/Hideo. The kid became an orphan when his father was deported to Crystal City, Texas, and starts living in a state of alienation and solitude.*

Recensioni……..... p. 147

Clara Janés, *Fossili* e *Lapidario*, traduzione e cura di Antonella Cancellier, di Matteo Lefèvre……..……..……..... p. 149
Matrilineare. Madri e figlie nella poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi, a cura di Loredana Magazzeni, Fiorenza Mormile, Brenda Porster, Anna Maria Robustelli, di Alessandra Trevisan……..... p. 156
Salvatore Cosentino, *Messaggi di lingue tagliate. Storie siciliane*, di Maria Panetta……... p. 161
Caterina Adriana Cordiano, *I giorni del mare*, di Francesca Carla Neri……..… p. 165
Francesco Pecoraro, *Lo Stradone*, di Marika Lauria…….……..... p. 169

Contatti ……..……...…... p. 173

Gerenza ……..……..... p. 175

Editoriale

di Maria Panetta

«Diacritica» per Trieste Città della Letteratura UNESCO

«Il Consiglio Direttivo della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, che si è riunito il 13 giugno, ha deliberato sulle candidature a entrare nella Rete delle Città Creative ed ha deciso all'unanimità di sostenere le città di Bergamo per la gastronomia, Biella e Como per l'artigianato e Trieste per la letteratura. Il bando 2019 dell'UNESCO prevede che ogni Paese possa sostenere fino a 4 candidature e la Commissione, dopo ampia discussione, ha designato come criteri prevalenti per la selezione l'adesione ampia della comunità locale e della società civile al progetto di città creativa e il valore della candidatura nel processo di crescita civile ed economica delle città, che si riflette in particolare in una nuova o maggiore esposizione internazionale»[1].

Trieste ha, dunque, presentato la propria candidatura quale nuova Città della Letteratura UNESCO e immediatamente vi si è prodotto un nuovo fermento e sono nate tante lodevoli iniziative di sostegno: per ricordarne solo alcune, l'originale campagna inaugurata dal comune di Trieste sotto il marchio *LETS-Letteratura Trieste*, che verrà presentata nel corso dei principali appuntamenti culturali della stagione (come Festivaletteratura di Mantova, Next, Pordenonelegge, Settimana della Cultura Slovena, Barcolana *etc*.).

Per reclamizzare l'iniziativa sono state inaugurate svariate pagine web sui principali social media (come Facebook e Instagram), oltre a

[1] Cfr. il sito dell'UNESCO alla URL http://www.unesco.it/it/News/Detail/659.

www.letteraturatrieste.it, il sito ufficiale di Trieste Città della Letteratura candidata 2019 Città Creativa UNESCO. Attraverso questi utili strumenti si potranno reperire informazioni sui vari progetti in corso e, soprattutto, si potrà sostenere l'iniziativa interagendo attivamente con foto, video e testi.

In particolare, tutta la cittadinanza e tutti gli appassionati di letteratura sono stati invitati a partecipare a *Cosa Leggi Dove?*, postando sulla pagina @letteraturatrieste foto dei libri che stanno leggendo, nell'ambiente in cui si trovano, e contrassegnandole con l'hashtag #LETStart. Inoltre, migliaia di segnalibri rossi con il logo LETS, scaricabili anche dal sito e inseribili nei volumi per meglio caratterizzare gli scatti da inviare, sono già in distribuzione nelle librerie, nei caffè, nelle biblioteche e nei musei di Trieste.

Varie realtà pubbliche e private del territorio sono state coinvolte in una serie di nuove iniziative: segnaliamo, ad esempio, *LETS*, il museo della letteratura, un innovativo spazio espositivo e didattico in corso di realizzazione nella sede storica della Biblioteca Hortis, e *LETS Digit*, un progetto che prevede lo sviluppo delle potenzialità delle tecnologie digitali collegate a nuovi metodi di fruizione della letteratura, dalle edizioni elettroniche alla lettura a distanza.

Altre idee originali: il progetto *LETS Wonder*, il primo archivio storico dei libri per bambini alimentato dal ricco patrimonio plurilingue delle biblioteche comunali e scolastiche di Trieste, delle sue case editrici, di collezionisti e studiosi vari; la realizzazione di sette itinerari pedonali all'interno di un sistema integrato di informazioni culturali legate al territorio, in sinergia con il progetto Horizon 2020 Civitas Portis; ancora, *LETS Print*, nato dall'intenzione di pubblicare nuovi autori di qualità e di rimettere in circolazione testi da tempo fuori dal mercato, con l'obiettivo di offrire traduzioni che agevolino la comunicazione fra le diverse componenti linguistico-culturali della città; e, infine, *LETS Grow*, che ha lo scopo di rilanciare la periferia e di lottare contro la povertà educativa, a favore dei processi di inclusione e di coesione sociale.

Fra le istituzioni coinvolte, anche il Museo Revoltella ha dedicato la propria stagione di appuntamenti culturali estivi sulla terrazza (*Serate in terrazza al Museo Revoltella*) al sostegno della candidatura della città: a uno di essi, intitolato proprio *Trieste della letteratura*, ha partecipato anche il nostro editore, Diacritica Edizioni, presentando un volume dal titolo *Fra Mediterraneo e Mitteleuropa: Trieste e la letteratura*, uscito a cura della sottoscritta proprio nel mese di agosto, contenente saggi anche di Salvatore Presti, Laura Tolve, Sandro de Nobile e Riccardo Cepach, e scaricabile gratuitamente dal seguente link: https://diacritica.it/wp-content/uploads/8.-Fra-Mediterraneo-e-Mitteleuropa.-Trieste-e-la-letteratura-a-cura-di-M.-Panetta.pdf.

Trieste, città portuale e vivace snodo di scambi, città che affaccia sul Mediterraneo e insieme immersa nelle brume nordiche della Mitteleuropa; patria di Italo Svevo, Umberto Saba, Giani Stuparich, Scipio Slataper, Virgilio Giotti, Susanna Tamaro, Claudio Magris, Boris Pahor, Mauro Covacich, Gillo e Piero Dorfles, Giorgio Strehler, Lelio Luttazzi *etc*.; città di Joyce e di Bobi Bazlen – solo per citarne alcuni -, ha recentemente ottenuto anche l'incoraggiamento dello scrittore svedese Bjorn Larsson[2].

Nel proprio piccolo, anche «Diacritica» e il suo editore intendono ribadire il proprio entusiasmo per questa meritatissima candidatura e auspicano vivamente che Trieste esca vittoriosa dalla competizione.

[2] Cfr. N. GIRALDI, *Città della Letteratura Unesco 2019, lo scrittore Bjorn Larsson appoggia il progetto*, in «Triesteprima.it», 19 agosto 2019; cfr. la URL: http://www.triesteprima.it/cronaca/bjorn-larsson-trieste-.html.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Dinanzi all'abisso. La ricerca di Dio nella poesia italiana del '900

> Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica[1]. (P. CELAN)

> – Mi abbranco naufrago alla disperazione; tutto son teso nell'invocazione; – di qui qui qui all'eternità![2] (G. BOINE)

È nei confini di un limpido spazio allegorico che si compendia la parabola dell'io lirico[3] novecentesco nella sua ricerca dell'Altro: su di esso splende fiocamente la metafora del *volto*[4], archetipo che incarna la nozione stessa di alterità, colta, però, nella sua inespugnabilità, come opaca e inattingibile sostanza. Il volto si profila in una larvale epifania, sigillata in una sorda lontananza. E dinanzi a quel volto l'io lirico si pone in una condizione di *attesa*[5]: è questo un «orizzonte prospettico», nei

---

[1] P. CELAN, *La verità della poesia. "Il meridiano" e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 16.

[2] G. BOINE, *A tagliare gli ormeggi*, da ID., *Frantumi* (la citazione è tratta da G. BOINE, *Il peccato, Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1983).

[3] Sul concetto di "io" o "soggetto lirico" e sulla logica specifica che ad esso presiede nell'economia del testo poetico rimandiamo a G. BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, in particolare alle pagine 181-88.

[4] Paradigma centrale nel pensiero contemporaneo, da Lévinas a Jabès, a Picard a Merleau-Ponty, attorno a cui si incardina una vera e propria *filosofia del volto*, la metafora assurge a limpido emblema di un'etica della relazione e del dialogo, ad archetipo ontologico che compendia il concetto stesso di alterità: D. LE BRETON, *Antropologia del volto: frammenti*, in *Il volto nel pensiero contemporaneo*, a cura di Daniele Vinci, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2010, pp. 67-83; G. SANSONETTI, *Il volto tra immagine e traccia: Max Picard ed Emmanuel Lévinas*, in *Come all'inizio del mondo: il pensiero di Max Picard*, a cura di Silvano Zucal, Daniele Vinci, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2011, pp. 69-78; E. LÉVINAS, *Max Picard e il volto*, in ID., *Nomi propri*, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 131-35.

[5] Sulla nozione di *attesa* come cifra costitutiva dell'itinerario lirico novecentesco, rinviamo alle riflessioni di Carlo Bo secondo il quale tale categoria si profila come termine e orizzonte cui la poesia incessantemente dovrà tendere nella sua inesausta ricerca di senso: «La caccia alla verità deve mantenere uno stato di calma, svolgersi in una sospensione di reazioni fisiche, in un golfo di attesa metafisica» (C. BO, *Letteratura come vita*, in *Letteratura come vita*, antologia critica a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, p. 12). Come osserva Giuseppe Langella: «Per questa via, Bo giungerà a fissare la nozione di "attesa" come caratteristica peculiare del poeta aperto all'eventualità di ricevere una rivelazione ontologica» (G. LANGELLA, *Poesia e mistica. Per una pedagogia dell'"assenza"*, in ID., *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Roma, Edizioni Studium, 1997, p. 86). L'*attesa* diviene, in tal prospettiva, limpido «principio poetico» (ivi, p. 88) che regge e sostanzia il senso stesso della *quête* lirica novecentesca.

termini in cui ne ha parlato Ernst Bloch[6], a cui il soggetto volge lo sguardo e verso il quale s'incammina. Ma l'intervallo che da esso lo separa coincide con una temporalità sospesa e scissa, che paralizza l'io dinanzi all'incompiuta imminenza di un avvento cui egli anela come al termine che possa redimere e giustificarne l'esistenza: la metafora *equorea* e quella del *deserto*[7] rappresenteranno, in tal prospettiva, proprio lo spazio da percorrere e attraversare per raggiungere l'Altro, il luogo *abissale* in cui Dio e uomo si fronteggiano, il *contesto* nel quale dialogano in silenzio[8].

Sotto il segno di tali archetipi si consuma il destino dell'io lirico; è dentro i confini di quel simbolico spazio che pare tracciato l'impervio sentiero verso l'Alterità, è negli interstizi di tali figure che andrà colto il senso di questo accidentato percorso, di questa erranza tormentosa, di questa inquieta peregrinazione. Nella simbolica sottesa a quelle immagini viene compiutamente espressa anche la radicale tensione che anima il soggetto, l'impulso dialogico che lo sommuove e che lo induce a mettersi in cammino in direzione dell'Altro. Il suo itinerario, però, sarà marchiato dai segni oscuri della diaspora, dal cupo sigillo del naufragio, che siglano il percorso

[6] «Lì dove l'orizzonte prospettico è tralasciato, la realtà si manifesta soltanto come *divenuta*, come realtà morta, e sono i morti, cioè i naturalisti e gli empiristi, che qui seppelliscono i loro morti. Dove invece si ha costantemente di mira anche l'orizzonte prospettico, il reale si manifesta come ciò che esso è in concreto: come intreccio di processi dialettici, che si svolgono in un *mondo incompiuto*, in un mondo *che non sarebbe assolutamente mutabile senza il gigantesco futuro della possibilità reale in esso*» (E. BLOCH, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005, p. 262 [corsivi nostri]).

[7] Nell'ambito di un regime dialogico distorto, in cui vige una radicale asimmetria relazionale, determinata proprio dalla natura di un *contesto* ostile, i *topoi* in questione assumono, nell'economia del nostro discorso, una funzione analoga, nella misura in cui risultano delimitati da quel che Antonio Prete definisce «linea della lontananza» e cioè proprio l'«orizzonte» inteso come «lontananza che […] si fa presenza, restando lontananza». Il deserto e il mare rappresentano, dunque, lo spazio che custodisce e preserva tale distanza, il luogo esatto da cui contemplare quel confine in cui s'incarna «la presenza dell'altrove, la mess'in scena della sua possibilità, e allo stesso tempo della sua esclusione». In tal prospettiva «l'orizzonte» si profila come «l'oltre di noi stessi» il quale «sta dinanzi a noi, come un futuro immobile, che non ha possibilità di farsi presente» (A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 40).

[8] Il *silenzio* è inteso qui proprio come *luogo* d'insorgenza dell'Altro, condizione feconda che ne rende possibile l'avvento, spazio che accoglie e in cui vibra la domanda dell'io, la sua invocazione. Il silenzio è, in questi termini, lacuna ontologica che l'uomo deve attraversare e far risuonare, affinché, come scrive Picard, da esso venga «generata una presenza» (M. PICARD, *Il mondo del silenzio*, a cura di Jean-Luc Egger, Sotto il Monte (BG), Servitium, 2007, p. 191).

esistenziale di un io sradicato e disperso, gettato al di là di ogni *patria*, lontano ancora dalla terra promessa, dalla pienezza luminosa di un messianico avvento[9].

Un «apolide metafisico», come avrebbe detto Cioran[10], espulso dalla propria *terra mater*, privato della *patria spirituale*, di quella *Beheimatetsein* che secondo il

[9] Ed è questo destino di erranza e di sradicamento, è questa condizione di attesa e di *gettatezza* che la poesia novecentesca saprà riflettere e compiutamente raccontare. Essa diverrà la lucida cronaca di questo viaggio e del suo conseguente naufragio, il diario di bordo di un percorso in cui ogni rotta pare smarrita, ogni stella oscurata. In tale prospettiva, la cifra *religiosa* che anima la poesia muta radicalmente di segno: non sembra, cioè, poter essere più ricondotta ad un ambito prettamente confessionale, prescindendo, in tal senso, da un credo specifico, da una fede storicamente, e istituzionalmente, determinata. La ricerca di Dio ora è intrapresa da un *io* che sembra porsi al di là di ogni certezza, di ogni dogmatica fede. Nella lirica novecentesca, come ha giustamente osservato Giuseppe Langella, «a differenza di quanto era accaduto nella lunga tradizione che va da Dante al Manzoni innografo, il mistero, il dogma, gli articoli del credo, i sacramenti, la mediazione istituzionale, il culto e le pratiche devote […] vi hanno una parte assolutamente marginale, resistono a patto di essere fortemente personalizzate» (*Il nomade e il cielo. Un secolo di poesia religiosa*, a cura di G. Langella, in «Poesia», 186, 2004, p. 47). Cfr. anche G. LANGELLA, *Il nomade e il cielo: moti, ansie e domande della poesia novecentesca*, in *La ricerca del fondamento. Letteratura e religione nella società secolarizzata*, Atti del Convegno Nazionale, Università Cattolica di Brescia (8-9 novembre 2010), a cura di Giuseppe Langella, Borgomanero (NO), Giuliano Ladolfi Editore, 2012, pp. 163-77. Osservazione, questa, che sembra richiamarsi a un'incisiva, quanto radicale, asserzione di Mario Luzi secondo cui «la religiosità della poesia non ha che rare coincidenze con la vita inerente a una religione codificata, o ritualizzata» (M. LUZI, *Esperienza poetica ed esperienza religiosa*, in *Enciclopedia delle religioni*, vol. IV, Firenze, Vallecchi, 1972, coll. 1675-1676). La meditazione luziana sulla poesia tende, in questi termini, a svincolarne la valenza religiosa da un orizzonte istituzionale e dogmatico, legandone, invece, il senso e le ragioni profonde all'interiorità del soggetto considerato nella sua nudità di fronte al mistero della Trascendenza. In questa prospettiva, la religiosità autentica espressa dal testo prescinderebbe da ogni contesto ad esso estrinseco, configurandosi, invece, come elemento essenziale, necessario e vitale, che presiede e sostanzia le sue stesse dinamiche. Su tali problematiche si veda l'ormai classico saggio di H. KÜNG e W. JENS *Poesia e religione* (Genova, Marietti, 1989), nel quale, in una prospettiva più ampia e con ricchezza di argomentazioni, vengono indagate la relazione poesia/sacro, le modalità attraverso le quali tale nesso si configura nella letteratura della modernità. Fecondi spunti offre anche l'intervento di G. ROGANTE, *Dallo "sperso esistere" alla "terra promessa". La poesia del Novecento davanti all'"ultimo orizzonte"*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi, a cura di Giuseppe Langella ed Enrico Elli, Novara, Interlinea, 2011[4]; cfr. anche i saggi raccolti nel volume, a cura di G. Ladolfi e M. Merlin, *Il sacro nella poesia contemporanea* (con un testo introduttivo di Mario Luzi, Novara, Interlinea, 2000). Cfr. anche *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale. San Salvatore Monferrato, 8-9 maggio 2003, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2005. Si rimanda inoltre agli interventi pubblicati nei tre volumi a cura di F. D. Tosto: *La letteratura e il sacro*, vol. I, *Storia, fonti, metodi (secc. XIX-XX)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009; *La letteratura e il sacro*, vol. II, *L'universo poetico (Ottocento e prima parte del Novecento)*, prefazione di Piero Gibellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011; *La letteratura e il sacro*, vol. III, *L'universo poetico (dalla seconda metà del Novecento ai nostri giorni)*, prefazione di Giuseppe Langella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, nonché all'imponente e ricchissimo apparato bibliografico in essi raccolto. Cfr. inoltre M. BECK, *Poesia e ricerca di senso*, in *La ricerca del fondamento. Letteratura e religione nella società secolarizzata*, op. cit., pp. 109-27. Sulla validità "euristica" dell'aggettivo "religioso" applicato alla poesia e, in generale, alla letteratura, si vedano le considerazioni di F. D. TOSTO, *Percorsi storiografici e prospettive metodologiche*, in *La letteratura e il sacro*, vol. II cit., pp. 53-56 e ID., *Dibattito critico intorno alla poesia religiosa*, in *La letteratura e il sacro*, vol. I cit., pp. 67 e sgg.

[10] E. M. CIORAN, *Un apolide metafisico*, Milano, Adelphi, 2004.

filosofo Hildebrand rappresenta il luogo autenticamente *religioso* in cui convergono e si incarnano l'essenza spirituale dell'uomo, i suoi creaturali aneliti[11].

L'io lirico transiterà in una terra straniera, in un territorio ostile e desertico, respinto in un luogo sospeso nel tempo, come raggelato tra la crudezza della diaspora e l'avvento del Regno messianico, in attesa di un «volto immortale» che irrompa nello spazio desolato dell'esistenza:

Se l'anima fuggendo dall'Egitto
scorgesse subito i colli di Chanan,
se sui frantumi degli dei stranieri
brillasse subito il volto immortale
e dagli sguardi della nostra rinuncia
già scaturisse amore,
quali ali darebbe al nostro passo
questa certezza anche tra pietre e spini!
Noi non sappiamo invece quante miglia dividano
l'ingresso nel deserto dall'incontro con Lui:
ci sgomenta la terra di nessuno
non più nostra, non ancora di Dio.

(M. GUIDACCI, *In exitu*, da EAD., *Un cammino incerto*)[12]

I motivi della diaspora e dell'esilio divengono qui metafora dolente di un'esistenza mutilata, di un'esistenza che si consuma nell'incertezza e nell'abbandono, entro i confini di uno sconfinato deserto[13]. Essi rispecchiano il

[11] Come osserva Hildebrand, «il radicamento in una patria è fondato nella situazione metafisica dell'uomo. La necessità di "sentirsi al sicuro" (*Geborgensein*) si fonda da un lato nella creaturalità, dall'altro nella natura personale dell'uomo» (citazione riportata in P. PREMOLI DE MARCHI, *Uomo e relazione. L'antropologia filosofica di Dietrich von Hildebrand*, Milano, FrancoAngeli, 1998, p. 232).
[12] M. GUIDACCI, *Un cammino incerto*, Luxembourg, Origine, 1970.
[13] Il *locus* del deserto, uno dei *topoi* più vitali nell'ambito della tradizione iconografica occidentale, s'impone nell'immaginario simbolico come vero e proprio archetipo, assurgendo a emblema universale dell'esistenza. Nella nostra tradizione lirica, da Leopardi (*La ginestra o il fiore del deserto*) a Sbarbaro (*Taci, anima stanca di godere*) sino a Mario Luzi (*Primizie del deserto*), e un discorso a parte meriterebbe, invece, la presenza del *locus* nell'opera ungarettiana, in cui simboleggia lo spazio dell'erranza, il luogo della scoperta e del mistero, ma anche della sensualità e dello stupore che coglie l'io lirico dinanzi ai suoi sterminati spazi; da Zanzotto a Betocchi a Turoldo, la metafora si profila come limpido riflesso di un paesaggio interiore colto nella sua aridità, nella sua inerzia scabrosa e brulla. Nel testo di Margherita Guidacci viene recuperata la metafora biblica in riferimento all'esodo del popolo ebraico, sebbene l'immagine divenga emblema dell'esistenza stessa, connotando il percorso impervio e accidentato della creatura alla ricerca di Dio. Sui *topoi* del deserto e dell'esilio in relazione al cammino intentato dall'io lirico novecentesco sulle tracce di Dio, si rinvia alle

travaglio esistenziale di ogni uomo che attende un segno che lo liberi, la luce messianica di «un tempo incorruttibile»[14], di quel «volto immortale» che illumini e riscatti la sua vita. Se «*l'errance crée le désert*»[15], proprio il deserto allora rappresenterà lo spazio da attraversare[16] per giungere all'Altro, nel transito angoscioso verso una «terra di nessuno»[17] dinanzi alla quale l'errante compiutamente incarna la figura dell'*àtopon*, del nomade sradicato e disperso, dello straniero.

Inghiottito dai gorghi di un «tempo caduco» (*Zeitlichkeit*), come scriveva Novalis, sigillato nella sua mortalità, egli compie il proprio *nóstos* brancolante e oscuro, si mette in cammino. L'avvento del «sacro tempo» (*heilge Zeit*) coinciderà, in tal prospettiva, proprio con l'ingresso nella terra promessa, la patria lontana che un giorno accoglierà l'uomo stremato ed errante:

non sarà mai placata l'ardente

---

acute indagini di G. ROGANTE, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Roma, Edizioni Studium, 2003, pp. 5 e sgg., 117 e sgg.; EAD., *Perdite e ritrovamenti. Il desiderio di Dio nella poesia del Novecento*, in *L'acqua di Rebecca. Ricerca di Dio e deserto dell'uomo nella letteratura del '900*, a cura di G. Festa, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2007, pp. 31-36.

[14] M. GUIDACCI, *Meditazioni e sentenze* XVI, v. 6, da *La sabbia e l'angelo*.

[15] E. JABÈS, *Du Désert au Livre*, Entretiens avec Marcel Cohen, Paris, Belfond, 1991, p. 101.

[16] Secondo Massimo Cacciari il deserto si configura come «il luogo-non-luogo del migrante, dello straniero, in quanto straniero *ai suoi stessi occhi*, colui che migra *da se stesso*. Bisogna avvertire bene la pregnanza del termine. Il suo *etimo* indica insieme il luogo *maledetto*, il luogo dell'abbandono e della devastazione, che suscita orrore, *e* il luogo dove nulla più separa dal "proprio" inafferrabile, dove massima è la prossimità all'estrema Lontananza. Nel linguaggio dell'Antico Testamento, risuona prepotente il proprio timbro: i termini che indicano il deserto attengono soprattutto alla radice *šmm*, esser-deserto, esser-reciso da ogni forma di vita. *Šemānā* significa devastazione (*Esodo* 23, 29); è il contenuto della minaccia dei profeti (*Isaia* 7,11). *Jesīmōn* è il luogo dell'estrema miseria, dove Israele si è ribellato a Dio (*Salmi* 78,40), luogo che suscita terrore (*šimmāmōn*). A esso si contrappone la speranza messianica, l'eterno Futuro del Regno, quando il deserto sarà irrigato» (M. CACCIARI, *A Edmond Jabès*, in *Il coraggio della filosofia, aut-aut, 1951-2011*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Milano, il Saggiatore, 2011, p. 337). Sulla metafora del *deserto* si vedano anche le riflessioni di J. DERRIDA, *Fede e sapere. Le due fonti della "religione" ai limiti della semplice ragione*, in *La religione. Annuario filosofico europeo*, a cura di Jacques Derrida e Gianni Vattimo, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 18 e sgg.

[17] In tal senso il deserto è lo spazio in cui la creatura viene espropriata anche a se stessa, il luogo in cui si svela l'identità dell'uomo proprio in quanto sradicato e disperso nella propria solitudine e gettatezza. Il deserto rappresenta l'«immagine del proprio nudo, abbandonato Sé, *solo* di fronte al proprio Dio» (M. CACCIARI, *A Edmond Jabès*, op. cit., pp. 336-37 [corsivi nel testo]). Ma la deposizione del sé è il preludio di una ricerca che nella desolazione assoluta in cui sfocia giunge a percepire quel desertico silenzio come eco gravida di senso. Secondo Jabès il deserto «è uno spazio dove un passo dà vita ad un altro che lo cancella, e l'orizzonte significa speranza per un domani che parla. Non si va nel deserto per cercare un'identità, ma per perderla, per perdere la propria personalità, per diventare anonimi [...]. E allora qualcosa di straordinario accade: si sente il silenzio parlare» (E. JABÈS, *Il libro delle interrogazioni*, Genova, Marietti, 1985).

sete nel nostro tempo caduco.
E noi dovremo tornare in patria
per vedere questo sacro tempo.

(NOVALIS, *Anelito alla morte* VI, vv. 39-42, da *Inni alla notte*)[18]

Negli spazi desolati di una temporalità spoglia, entro gli scabri confini di un «messianismo desertico»[19] in cui mai verrà estinta la sua «ardente / sete», l'uomo si incammina verso la terra promessa. Ed è nel dolente sperpero che lo consuma, è nella cupa dissipazione del tempo profano che l'uomo anela a un altrove in cui il numinoso dispieghi la propria essenza e redima l'angoscia della sua mortale finitudine. Ma il destino dell'uomo è l'erranza, il suo darsi in ostaggio al divenire: «Invece della patria/ stringo le metamorfosi del mondo», scriverà Nelly Sachs[20]. La *patria* è allora l'immutabile, ciò che strappa l'ente alla temporalità e che lo preserva, custodendolo. Essa, però, è anche lo spazio irraggiungibile e ignoto cui all'uomo non sarà dato di accedere, è, appunto, *àtopìa*, fioco orizzonte che si staglia perenne, offrendosi allo sguardo proprio in virtù della sua radicale inaccessibilità. L'io lirico novecentesco non conoscerà la *gioia* del ritorno, dell'«arrivo a casa» (*Heimkunft*), inteso come prossimità e «vicinanza all'origine»[21], di cui ha discorso Heidegger nel suo commento a una celebre elegia di Hölderlin. Impigliato nelle buie trame del divenire, nelle sue *metamorfosi*, egli, invece, giunge a rispecchiarsi nell'oscura mutevolezza che lacera il mondo, a riconoscere come sua «patria desolata» proprio il tempo mortale in cui è *gettato*:

Riconosco la nostra patria desolata
della nascita nostra senza origine

[18] NOVALIS, *Inni alla notte. Canti spirituali*, introduzione di Ferruccio Masini, traduzione in versi di Giovanna Bemporad, Milano, Garzanti, 2011.
[19] J. DERRIDA, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Milano, Cortina, 1994, p. 210.
[20] *Nella fuga*, vv. 16-17, da *Fuga e metamorfosi*.
[21] M. HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 1988, pp. 48-49.

e della nostra morte senza fine.

(M. LUZI, *Né il tempo*, vv. 29-31, da *Primizie del deserto*)

È nella vicenda stessa del divenire, in quella nascita «senza origine», di un'esistenza, cioè, *orfana*, priva di ogni *fondamento*, ed è nell'afflizione che perennemente ne segna il cammino che la creatura ha la propria dimora. Al di fuori di tali confini non esiste *patria*, luogo che accolga l'uomo e gli dia riparo: «la speranza di un luogo clemente al di là delle sabbie», scrive Jabès, è «miraggio di un riposo»[22]. Destino dell'uomo è allora la perpetua erranza, alla ricerca di quell'*origine*, del principio su cui possa poggiare e radicarsi la sua vita, incessantemente segnata da una «morte senza fine». E in quell'inquieto peregrinare l'uomo toccherà il culmine della sua solitudine, deposto in un solitario abbandono, *esiliato* nell'ombra della sua stessa esistenza:

Sradicato dai vivi,
cuore provvisorio,
sono limite vano.

(S. QUASIMODO, *Al tuo lume naufrago*, vv. 5-7, da *Erato e Apòllion*)[23]

In questi versi di Quasimodo, in cui Carlo Bo vedeva compendiato il senso stesso della ricerca umana e religiosa del poeta[24], viene messa in luce proprio la condizione di ontologica precarietà in cui versa l'uomo invischiato nella sua mortale finitudine, dell'uomo che scopre se stesso quale dolente e effimera sostanza, preso in balia del tempo, nella *pena* stessa del divenire che tutto macera e inghiotte:

[22] E. JABÈS, *Il libro della sovversione non sospetta*, Milano, SE, 2005, p. 13.
[23] S. QUASIMODO, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1983, VI ed.
[24] C. BO, *Condizione di Quasimodo*, in *Letteratura come vita* cit., pp. 541-54.

Pèrdimi, Signore, ché non oda
gli anni sommersi taciti spogliarmi,
sì che cangi la pena in moto aperto:
curva minore
del vivere m'avanza.

(S. QUASIMODO, *Curva minore*, vv. 1-5, da *Òboe sommerso*)

È questa l'accorata preghiera dell'uomo che «si scalza e vacilla/ in ricerca» (vv. 13-14): quei passi barcollanti tracciano il corso di un travagliato cammino, nella ricerca ostinata di un fondamento che possa dare un senso a quel peregrinare su cui incombe un destino di solitudine e abbandono: «Ancora mi lasci:/ son solo/ nell'ombra che in sera si spande» (*Curva minore*, vv. 15-16).

È nel congedo dell'Altro, nel suo desolato crepuscolo che s'oscura e precipita l'esistenza dell'uomo. È nella cruda ombra di tale commiato che l'io si staglia in tutta la propria dolente solitudine. La topografia dello spazio in cui a questo punto egli si inoltra è ben nota: «Nomade o marinaio», come osserva Jabès, «*tra* lo straniero e lo straniero, vi è – *mare* o *deserto* – uno spazio delimitato dalla vertigine alla quale entrambi soccombono»[25]. È questo il percorso imboccato dall'io lirico, apolide errante che solca la sabbia infeconda di un deserto o le acque oscure di un mare che alla fine lo inghiottirà nei propri flutti.

E sarà qui, nel cuore stesso del baratro, e nel tumulto di un solitario naufragio[26], che l'io tenderà le mani all'Altro, additandolo come auspicato luogo d'approdo, come il porto sicuro da raggiungere, come una patria lontana e invisibile. Ma sarà quello un porto sommerso, una patria inabissata, un fioco miraggio sul mare deserto:

[25] E. JABÈS, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, a cura di Alberto Folin, con uno scritto di Pier Aldo Rovatti, Milano, SE, 2001, p. 19 [corsivi nostri].

[26] Nell'opera degli autori da noi presi in considerazione (da Turoldo a Bigongiari a Bartolo Cattafi) il motivo del naufragio assurge a compiuto paradigma esistenziale, profilandosi come evento consustanziale all'esistenza stessa, come evento che perennemente accade. Contrariamente alle forme che esso assume nella grande tradizione lirica della modernità (da Leopardi a Ungaretti), qui il naufragio non è evento colto in *diacronia*, la prova che l'io lirico affronta e si lascia alle spalle, ponendosi invece come accadimento *sincronico* e *consustanziale* alla stessa esistenza.

Inabissato
nel grande mare, dove
tu meno di un punto sei.

(D. M. TUROLDO, *E senza sponde*, da *Nel segno del Tau*)[27]

La creatura qui si fa incontro al trascendente colto ora nella sua nebulosa opacità, come presenza fioca e inattingibile: è «la relazione» stessa fra Dio e l'uomo che ora «si inabissa»[28], secondo una suggestiva formula di María Zambrano in cui risuona, limpida, un'eco nietzschiana[29]. Voce che sprofonda in un *contesto* ignoto nel quale uno dei due termini si indebolisce, scompare o sussiste quale mera alterità relegata in una lontananza impenetrabile e opaca; mentre la creatura, ormai disorientata, sperduta in un luogo abissale, sconta un destino di smarrimento, di solitudine e di desolato abbandono[30].

E non è questo il preludio di un mistico naufragio, nel corso del quale l'uomo sprofonda, annullandosi in Dio[31]. Qui non si tratta di un inabissarsi *in* Dio, secondo

[27] D. M. TUROLDO, *O sensi miei…*, Milano, BUR, 2010, IV ed.
[28] M. ZAMBRANO, *L'uomo e il divino*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009, II ed., p. 120.
[29] «Per il solitario l'amico è sempre il terzo: il terzo è il sughero che impedisce al colloquio dei due di sprofondare nell'abisso» (F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976, illustr. di G. Colli, p. 61). La metafora ritorna nello *Zarathustra* in riferimento all'oltreuomo: «Davvero, un fiume immondo è l'uomo. Bisogna essere un mare per accogliere un fiume immondo, senza diventare impuri. Ecco, io vi insegno il superuomo: egli è il mare, nel quale si può inabissare il vostro grande disprezzo» (ivi, pp. 6-7).
[30] Il disorientamento che coglie l'io è descritto efficacemente nei seguenti versi di Giorgio Caproni: «M'ero sperso. Annaspavo./ Cercavo uno sfogo./ Chiesi a uno. "Non sono",/ mi rispose, "del luogo"» (G. CAPRONI, *Bisogno di guida*, da ID., *Il muro della terra*,).
[31] In tal caso vi sarebbe un indebolirsi del *sé*, dell'identità del soggetto che proprio nell'inabissarsi in Dio smarrirebbe i propri limpidi confini identitari. Come osserva Cioran, «Dio è un mare a cui ci abbandoniamo per dimenticare noi stessi. L'immersione nell'abisso divino ci salva dalla tentazione di essere ciò che si è […] l'unico scopo è l'oblio, l'irrimediabile oblio» (E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, a cura di Sanda Stolojan, Milano, Adelphi, 1990, p. 47). Nella poesia di Turoldo questa discesa nel baratro divino coinciderà proprio con la dissoluzione dell'io, con la sua sparizione: «E inabissarmi / nel mare che non ha sponde// e più non esistere…» (D. M. TUROLDO, *Siamo il tuo divertimento*, da ID., *Canti ultimi*). In questo caso Dio rappresenta il luogo in cui l'io sprofonda, e non il *termine* che si inabissa *con* lui. Qui il soggetto desidera perdersi in Dio, sino a dimenticare se stesso. Come nei seguenti versi di Margherita Guidacci: «Tu rifugio, tu mio rifugio, turbine!/ Essere in te! Sentirti in me! non "fuori/ d'ogni cosa", ma avendole/ tutte attraversate, serbando/ di tutte in me l'orma, che reco/ nel tuo *insondabile gorgo*» (M. GUIDACCI, *Athikté*, vv. 1-6, da EAD., *Inno alla gioia* [corsivi nostri]). L'anelito a Dio è desiderio di sprofondare in Lui, di inabissarsi nel suo *gorgo*, in un radicale oblio del sé che contrassegna, come si è visto, la relazione mistica. Dio è «insondabile gorgo» nel quale la creatura desidera discendere. Alla sua risalita dall'abisso divino, nell'esaurirsi della tensione estatica, il soggetto ricompare quasi privato del suo io, come materia spoglia e inebetita. L'abbandono mistico, sfocia, infatti, nello svuotamento radicale della creatura, ora simile a un guscio svuotato, ad un'espulsa scorza, ad un inerte e disabitato involucro: «Raccogliete la forma abbandonata / che

l'accezione che il termine assume in ambito mistico, bensì di uno sprofondamento *lontano* da Dio[32] o, meglio *con* Dio[33]. Il «tu» che compare nel testo di Turoldo non rappresenta la sostanza entro cui l'io dimora, nella quale si immerge in un attonito ed estatico abbandono. Esso, invece, si profila come «punto» remoto e tenue, un *punto* che, nella sua lontananza, appare quasi impercettibile al soggetto «inabissato/ nel grande mare». E il mare qui è emblema *non* del trascendente, bensì dell'informe realtà in cui è immerso il soggetto[34], della condizione in cui egli è *gettato* ed entro cui

---

fu abitata da un Dio» (vv. 26-27). L'abolizione del soggetto nell'Alterità, il suo radicale indebolimento in essa, compromettono, pertanto, ogni approccio autenticamente dialogico: «Tutto il fraseggio infuocato di coloro che hanno il privilegio dell'unione trasformante non può rivelarci quel che veramente essi vedono; solo comprendiamo che *cessa in loro il pensiero del proprio io* [corsivi nostri], il riferimento della stessa loro vita soprannaturale alla propria personalità, il che è espresso con le parole di *annichilimento, annientamento*; è l'inabissarsi in Dio» (L. STURZO, *La vera vita. Sociologia del soprannaturale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 107 [corsivi nel testo]). L'inabissamento, in tale prospettiva, incide sulla struttura stessa della relazione, scompigliandola, poiché ne intacca l'autentica cifra dialogica: «Le concezioni dell'inabissamento, dell'annientamento, dell'identificazione dell'anima con Dio, contraddicono la realtà della relazione. La specifica dualità della relazione è annullata nel momento dell'unificazione totale con Dio» (W. H. ADAMCZEWSKI, *Il significato del dialogo nell'incontro interumano alla luce della filosofia di Lévinas*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2007, pp. 268 e sgg.).

[32] L'inabissamento che qui sconta l'io nella propria relazione accidentata con l'alterità divina non comporta la disgregazione della sua identità: vi sarà, piuttosto, come vedremo nel corso del nostro lavoro, una scissione dell'io, il suo alienarsi nell'oggetto relazionale di cui va in cerca, verso il quale esso tende. O, al limite, il soggetto si rifletterà nell'altro termine del rapporto, sino a coincidere con esso, e in esso, infine, annullarsi, in un reciproco annichilimento. Tali dinamiche relazionali differiscono, però, dal processo di sparizione del soggetto in Dio che si innesca nell'ambito dell'incontro mistico, durante il quale, d'altronde, la nozione di Dio si impone in tutta la sua pienezza ontologica, nella sua fulgida solidità. Il soggetto mistico, detto altrimenti, non dubita della realtà divina, recependola nella sua corposa, limpida sostanzialità, in uno sprofondamento, come si diceva, che assume i caratteri estatici di un felice e fiducioso abbandono. L'inabissarsi dell'io lirico, al contrario, è dolente catabasi in un luogo opaco e ostile. Nella sua discesa *con* Dio, l'io lirico giunge ad assumere quasi una fisionomia schizomorfa, sconta, cioè, una dolente lacerazione egotica. Egli percepisce, in un'intermittenza allucinatoria, l'incostante presenza del numinoso che giunge, in tal modo, a minacciare la sua stabilità identitaria, *non* abolendola, quanto, piuttosto, distorcendo radicalmente le sue capacità percettive: l'oggetto *teofanico*, in tal senso, verrà recepito nel segno di un sostanziale bifrontismo: verrà cioè colto o nella consistenza di una, seppur distorta e opaca, oggettività o come un mero prolungamento dell'io, come riverbero o fulgido riflesso del sé.

[33] Osserva acutamente Enzo Bianchi: «La *ricerca* del divino che attraversa la letteratura italiana in questo secolo, allora, è un *quaerere Deum* che ha mutato prospettiva, in cui lo sguardo non è più teso a un irraggiungibile cielo, bensì a quell'abisso che si è toccato e di cui si è forse raschiato il fondo. È in tale abisso che la santità di Dio ha preso dimora, anche nella testimonianza della poesia» (E. BIANCHI, *Introduzione* a *Poesie di Dio*, a cura di E. Bianchi, Torino, Einaudi, 1999, p. XIV). È chiaro che tale inabissamento, riprendendo la metafora di María Zambrano, non avviene *ex abrupto*, ma risulta, per così dire, già avviato e predisposto da esperienze poetiche anteriori: si pensi, ad esempio alla linea "romantica" che da Moritz conduce a Jean Paul sino a Hebbel e a Hölderlin per poi approdare al Leopardi e al Baudelaire, oppure alla religiosità tragica e sofferta di matrice dostoevskjana che percorre tutta una tradizione di pensiero "negativa" che dall'Ottocento giunge sino a noi. Nel '900 poetico, semmai, si tocca il fondo di questa relazione abissale, ove appare sancito o, meglio, compiutamente suggellato l'interiorizzarsi definitivo, totale, irriducibile del rapporto creatura/divinità, consumatosi, oramai, in una serratissima quanto insolubile dialettica.

[34] In tale prospettiva il «grande mare» di Turoldo somiglia a quel kantiano «tempestoso oceano» che

si consuma il suo naufragio. Ed è in questo mare che avverrà anche il naufragio di Dio, immerso nelle medesime acque in cui annaspa l'uomo[35], invischiato nella stessa *abissale* sostanza in cui si dibatte la sua creatura:

No, non sei tu l'abisso insondabile
non tu la spada mentale
che ci dilania:
tua e nostra rovina è l'altro
abisso: così

nell'infinita tensione
che dentro ti rode
natura erompe
per innumeri mondi:
e ogni creatura
ti muore tra le mani,
nel mentre che si forma
e fiorisce

(D. M. TUROLDO, *La spada mentale* I, da *Canti ultimi*)

L'«abisso insondabile», qui, *non* è quello divino; non è questo il gorgo imperscrutabile del trascendente, ma un «altro/ abisso» nel quale Dio stesso sprofonda insieme con l'uomo. Il divino, qui, appare minacciato *con* la sua creatura: entrambi esposti allo stesso pericolo, alla medesima «rovina». Ma cosa rappresenta l'*altro abisso* di cui parla Turoldo?

È quello il baratro che si apre dinanzi a Dio nell'atto stesso della creazione: è il gesto con cui dà impulso al creato che insidia Dio, che lo corrode; è nello slancio

---

circonda il «territorio della verità» (I. KANT, *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, Torino, Utet, 1986, p. 230).

[35] In Piero Bigongiari, ad esempio, il mare è l'elemento che custodisce l'immagine divina: «Ma sappi che lassù/ dove l'eco non nasce, dove tu/ non puoi arrivare, cresce a poco a poco/ il peso sconosciuto, il peso instabile/ d'un mare ch'è tutt'occhi e tutto bocca,/ e tutto fiele forse, se le chele/ del Dio improvviso stringono…» (P. BIGONGIARI, *Inno sedicesimo*, vv. 42-48, da ID., *Nel delta del poema*). L'elemento equoreo assurge a metafora di Dio; esso, però, rappresenta anche la sostanza che lo contiene: il granchio, limpida epifania del divino, è figura che con le sue chele *stringe* l'uomo, che lo pungola. Nella poesia di Mario Luzi ritorna, invece, l'immagine del pesce come codificato simbolo cristico: cfr. G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla* trasmutazione. *Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 92-93.

vitale con cui egli genera e dà vita alla creazione che si insinua il germe oscuro del nulla, la mortale ombra dell'abisso: quell'«infinita tensione» da cui «natura erompe/ per innumeri mondi», è, infatti, la medesima forza che estenua Dio e che «dentro» lo «rode». Dinanzi alla mortale finitezza della creatura che «nel mentre che si forma/ e fiorisce», gli «muore tra le mani»[36], Dio s'oscura con essa, scende anche lui nel baratro, sprofonda in quel gorgo che lacera e erode l'esistente. Quella crudele, mortale *fioritura* sigilla non solo l'esistenza dell'uomo, ma anche quella di Dio. È in questo fiorire oscuro che Dio *diviene* sostanza coinvolta *nella* creazione, è in quel mortale germoglio l'emblema della sua affezione, della sua stessa sconfitta. E Dio sprofonda nel baratro con quel germoglio stretto tra le mani, trascinato nella cruda immanenza dall'inerzia mortale di quel fiore. È la morte la cifra *abissale* che oscura e intride la creazione, il termine irredento in cui s'ingorga non solo il creato, ma anche il suo creatore[37].

E con ciò non si allude *ancora* allo svuotamento nell'Incarnazione, al travaglio della chenosi, alla spoliazione mortale di Dio in Cristo. Questa semmai costituirà un momento successivo nella storia della divinità, una fase posteriore del suo *divenire*. Qui la cifra mortale è piaga che marchia da sempre Dio: quel suo naufragio, quel suo sprofondare si riferiscono proprio a un coinvolgimento *originario* del divino con la morte, a una determinazione della sua essenza[38], a un'oscurità di Dio, nei termini in cui ne ha parlato, ad esempio, Luigi Pareyson[39], a un'ombra cioè che è *presso* Dio e che è *in* Dio *da sempre*: ed è in quell'ombra che si gioca e si consuma il destino della divinità, è in virtù di essa che il divino si espone alla minaccia del nulla, al vuoto

[36] E qui Turoldo recupera, capovolgendola, un'immagine rilkiana: «Tutti cadiamo. Cade questa mano,/ e così ogni altra mano che tu vedi.// Ma tutte queste cose che cadono, Qualcuno/ con dolcezza infinita le tiene nella mano» (R. M. RILKE, *Autunno*, vv. 6-9, da ID., *Il libro delle immagini*).

[37] È questa la *caduta* nella creazione di Dio, il quale precipita in essa con la propria creatura. Lo stesso creato, in tal senso, si interpone come opaco diaframma tra l'uomo e il divino. Esso non è lo spazio attraverso cui si manifesta il numinoso, ma schermo che separa creatura e creatore. La creazione sigilla la creatura *lontano* da Dio. Ed è proprio nella creazione che s'oscura la *creaturalità* dell'uomo, sbiadisce cioè il sigillo divino che rendeva l'uomo somigliante al suo creatore. Su tali aspetti cfr. D. BONHOEFFER, *Creazione e caduta. Interpretazione teologica di Genesi 1-3*, Brescia, Queriniana, 1992.

[38] Si veda al riguardo E. JÜNGEL, *Dio, mistero del mondo*, Brescia, Queriniana, 1982.

[39] L. PAREYSON, *Un "discorso temerario": il male in Dio*, in ID., *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 235-92.

della morte. Quell'abisso di cui parla Turoldo esprime proprio questo originario vincolo che Dio intrattiene con la creatura, il sigillo oscuro che lo marchia, la sigla ancestrale che segna il trascendente e che lo erode, trascinandolo nella cruda immanenza della morte.

Si veda, in tal senso, lo splendido distico che suggella una lirica di Salvatore Quasimodo in *Òboe sommerso*:

È tuo il mio sangue,
Signore: moriamo.

(S. QUASIMODO, *Primo giorno*, vv. 10-11)

Quel *sangue* allude a un legame intimo tra la creatura e la divinità, a una carnale *fratellanza* o, meglio, alla *paternità* di un Dio che adesso muore coi propri figli, che condivide la loro angoscia, che partecipa alla loro mortale finitezza. Ma è proprio in questa ardita predicazione *biologica* che pare violata ogni antropologia del divino e capovolta la stessa nozione di *imago Dei* di matrice biblica e patristica[40]: la concezione, cioè, secondo cui l'uomo nella propria *creaturalità* conserva le tracce di una discendenza divina, l'impronta di un'originaria *trascendenza*. Qui, infatti, è l'uomo a imprimere il *suo* sigillo in Dio: «È *tuo* il mio sangue,/ Signore». È qui promulgato il *testamento* dell'uomo che, dichiarando il proprio lascito a Dio, ne sancisce l'ingresso in un orizzonte di precarietà e di debolezza. È questa una nuova *alleanza*, sottoscritta, però, nella rassegnata consapevolezza che Dio non è più il garante dell'esistenza, che non potrà più consolarla, né redimerla dalla sua finitezza, poiché anch'egli appare ormai vincolato alle leggi del tempo e della morte. Nello spazio del trascendente cupamente balugina una creaturale *scintilla*, l'impronta oscura della mortalità. L'immagine del sangue si pone, allora, non solo come il segno

[40] Cfr. B. MONDIN, *L'uomo secondo il disegno di Dio. Trattato di antropologia teologica*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1992, pp. 35 e sgg.

di un vincolo di Dio con l'uomo, della sua prossimità alla creazione, ma esprime soprattutto il coinvolgimento radicale della divinità nel mondo, la sua compromissione con l'immanenza del creato, il suo precipitare nel baratro del tempo e della morte.

È con la poesia di Paul Celan che viene sancita compiutamente la *deposizione* di Dio nel creato. È stato il poeta di *Todesfuge* a registrare la catabasi oscura del divino, il suo precipitare nella spoglia immanenza del mondo. In una figurazione cruda e asciutta il grande poeta tedesco racconta la *caduta* di Dio nella *storia*: la rappresentazione del *corpo* dei deportati, in tal prospettiva, diviene il sigillo che oscura e definitivamente incrina la nozione stessa di ogni *trascendenza*:

Noi siamo vicini, Signore,
vicini, afferrabili.
Afferrati di già, Signore,
gli uni all'Altro abbrancati, come fosse
il corpo di ciascuno di noi,
Signore, il tuo corpo.

(P. CELAN, *Tenebrae*, vv. 1-6, da *Grata di parole*)[41]

E non è questo il corpo divino di Cristo, del Dio incarnato. Non è questo il *Logos* fatto carne. È questa, invece, l'offuscata trascendenza di un Dio che si specchia e sprofonda in una creazione fallita e irredenta, che in essa soccombe: un Dio decaduto, invischiato nella materia stessa di cui sono impastati i suoi figli. Dio, carne gettata tra i morti, è qui raffigurato come opaca massa che ristagna nel buio crogiuolo del creato: è questo un Dio che muore con l'uomo, in una reciproca agonia sigillata da una corporale fusione. Il corpo di Dio s'amalgama e si fonde con quello delle sue creature. È questo di Celan un Dio risucchiato nei gorghi del *tempo*, espulso nella buia immanenza del mondo e della storia, trascinato nella catastrofe del male. È questa una degradata e corrotta *shekinah*, la cruda effigie di una divinità erosa dalla

[41] P. CELAN, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

morte, di una divinità agonizzante che *s'abbranca* alla creazione, che da essa è schiacciata.

Così Turoldo:

Ora la nostra carne non Ti abbandona;
sei un Dio che si consuma
in noi. Un Dio
che muore.

(D. M. TUROLDO, *I miei giorni camminano*, vv. 16-19, da *Udii una voce*)

L'uomo è, allora, una piaga *di* Dio, secondo una suggestiva immagine di Giorgio Vigolo, la creazione stessa è *vulnus* dolente nel «petto» del proprio creatore[42]:

O velenosa luce
che tingi il giorno d'apparenze amiche
e celi il fitto orrore
d'una piaga tremenda al petto occulta
del dio morente di cui siamo il male
oscuro.

(G. VIGOLO, *D'un dio che muore*, vv. 1-6, da *La linea della vita*)[43]

[42] È Umberto Saba che ha saputo descrivere, in un realismo scarno e sublime, quella dolente prossimità che avvicina Dio e la creatura proprio nei luoghi tumultuosi e spogli dell'esistenza in cui è possibile cogliere «l'infinito/ nell'umiltà». È in questo realismo *figurale*, per riprendere una celebre formula di Auerbach, che viene colta un'umanità dolente e umile da cui promana, tuttavia, una limpida *santità*. Si ricordino i versi celeberrimi di *Città vecchia*: «Qui tra la gente che viene che va/ dall'osteria alla casa o al lupanare,/ dove son merci ed uomini il detrito/ di un gran porto di mare,/ io ritrovo, passando, l'infinito/ nell'umiltà./ Qui prostituta e marinaio, il vecchio/ che bestemmia, la femmina che bega,/ il dragone che siede alla bottega/ del friggitore,/ la tumultuante giovane impazzita/ d'amore,/ son tutte creature della vita/ e del dolore;/ s'agita in esse, come in me, il Signore.// Qui degli umili sento in compagnia/ il mio pensiero farsi/ più puro dove più turpe è la via» (U. SABA, *Città vecchia*, vv. 5-19, da ID., *Trieste e una donna*). Sulla religiosità della poesia di Saba rinviamo allo studio di A. CINQUEGRANI, *Il sacro profano di Umberto Saba*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, Opera diretta da Pietro Gibellini, II, *L'età contemporanea*, a cura di Pietro Gibellini e Nicola Di Nino, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 143-67.

[43] G. VIGOLO, *Poesie scelte (1923-1966)*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mondadori, 1976.

È in questa ontologia della debolezza e della fragilità, che trova fertili riscontri con il pensiero teologico novecentesco[44], che il discorso lirico articolerà la propria rappresentazione del divino. È dentro gli orizzonti oscuri del *tempo* e della *storia* che la divinità soccombe *con* le sue creature. È questo il luogo in cui Dio e l'uomo si cercano, si fronteggiano, si sfidano, ognuno in cerca dell'altro, scagliati nel medesimo luogo, implicati nella stessa relazione: ma è questo un rapporto la cui cifra dialogica pare oscurarsi, una relazione in cui non vige, come vedremo, una limpida alternanza tra domanda e risposta.

Nel vuoto abissale in cui sprofonda ognuno dei due termini relazionali, il dialogo risulterà altrove compromesso proprio per la radicale opacità che intride il contesto stesso della relazione. In questa prospettiva il *mare* rappresenta lo sfondo sul quale si consuma il travagliato colloquio tra Dio e la creatura, il luogo infecondo presso cui la voce del soggetto si spegnerà in un desolato silenzio: «Ma la sola/ eco al mio grido era/ lo sciabordio delle onde»[45]. Quel grido resta inascoltato, la sua eco risuona nel vuoto, l'appello si disfa in un fioco riverbero dinanzi a un'alterità che non risponde.

Anche Piero Bigongiari ricorrerà all'immagine equorea per metaforizzare l'elemento di disturbo e di interferenza che sopraggiunge nel difficile dialogo «tra il tu e l'io»: «Uno strano sciacquio di amare onde/ il colloquio confonde tra il tu e l'io/ in cui eloquio dell'essere è un addio»[46]. Lo sciabordio dei flutti è definito «strano», a indicare la *straniante* eco che nel suo riverbero ottenebra il dialogo, la condizione ostile in cui avviene il «colloquio», l'avversità del contesto relazionale nell'ambito del quale il dialogo risulta minacciato, radicalmente compromesso: «Dalla riva il

---

[44] Dalla "teologia della morte di Dio" che trova in Thomas Altizer, William Hamilton e Gabriel Vahanian i propri più importanti teorici, alla riflessione teologica di Dietrich Bonhoeffer, Abram Joshua Heschel, Hans Jonas e Jürgen Moltmann sino a Sergio Quinzio e a Massimo Cacciari, mutano radicalmente i paradigmi ontologici tramite cui pensare la divinità: categorie come impotenza e debolezza divengono la cifra peculiare che contrassegna l'immagine di Dio nel Novecento.

[45] D. M. TUROLDO, *Ancora a Moneglia*, vv. 12-14, da ID., *Canti ultimi*.

[46] P. BIGONGIARI, *Ambiguità del testimone*, vv. 31-33: la citazione è tratta dalla raccolta postuma *Il silenzio del poema: poesie 1996-1997*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, postfazione di Daniele Piccini, Genova, Marietti 1820, 2003. Una scelta antologica degli inediti era già apparsa a cura di Daniele Piccini in «Poesia», 173, 2003, pp. 5-11.

sussurro è incomprensibile,/ vi piove un parlottio di lontananze./ È il colloquio di Dio col suo creato?»[47].

L'alterità divina, in questi termini, oscillerà sempre tra una polarità negativa, in cui si identifica nelle forme dell'assenza, del distacco, del silenzio, della lontananza misteriosa e imperscrutabile, e una polarità positiva, in cui pare ritrarsi in una radicale incoercibilità o sussistere quale incommensurabile sostanza che l'uomo non potrà assimilare e a cui, in ogni caso, non potrà attingere[48]. E ciò non per via di quell'«infinita differenza qualitativa»[49] tramite cui la teologia classica distingue il divino[50], contrapponendolo alla creatura colta nella sua finitezza, nella sua irriducibile mortalità. Non è la «coscienza», da parte dell'uomo, «dell'infinita sproporzione che c'è tra la sua esistenza e quella di Qualcuno che la superi infinitamente»[51]. Oggetto dell'invocazione sarà un Dio invischiato nella creazione, ad essa, talvolta, sottomesso, un Dio umiliato che condivide il medesimo destino di afflizione, di abbandono e di solitudine in cui è gettata la creatura. Lo sgomento dell'uomo sarà determinato, piuttosto, dalla percezione di uno scarto, del divario radicale che si pone tra le promesse escatologiche di salvezza e l'eccesso del male[52] (di un male la cui entità non può essere *compresa* né *assimilata*[53] dal pensiero e dalla

---

[47] P. BIGONGIARI, *Se sei qui*, vv. 32-34, da ID., *Il silenzio del poema*. Similmente, nella poesia di Margherita Guidacci, il mare è l'eco *indecifrabile* in cui risuona e a cui risponde la voce dell'uomo: «Il tuo linguaggio è indecifrabile/ Per noi, sia che ti udiamo/ Parlarlo senza posa/ O ti vediamo con dita abbaglianti/ Scriverlo sulla rena./ Ed anche la risposta è indecifrabile/ Che ti rendiamo. Qual parte di noi/ Era conchiglia od alga, uno sfuggente/ E lucente riverbero, e conobbe/ Te meglio dell'umano mondo e ora/ Si lascia trasportare nelle anse/ Della tua voce, o riposa contenta/ In mezzo ai tuoi geroglifici? (M. GUIDACCI, *Pensieri in riva al mare* VI, da EAD., *La sabbia e l'angelo*).

[48] Si veda ancora TUROLDO: «Tu/ infinito/ che mi avvolgi/ e io sempre/ a una infinita/ distanza.// Tu che incombi/ fino a schiacciarmi/ e io che non posso/ raggiungerti/ mai» (*Così, da sempre*, da ID., *Il grande male*).

[49] B. MONDIN¸ *La teologia esistenziale di Kierkegaard*, in *Storia della Teologia*, vol. IV, *Epoca contemporanea*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1997; ID., *Kierkegaard e la metafisica dell'esistenza*, in *Storia della Metafisica*, vol. III, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1998, pp. 475 e sgg.; V. VITIELLO, *Il Dio possibile. Esperienze di cristianesimo*, Roma, Città Nuova, 2002, pp. 161 e sgg.; M. CROCIATA, *L'uomo al cospetto di Dio: la condizione creaturale nelle religioni monoteiste*, Roma, Città Nuova, 2004, pp. 322 e sgg.

[50] Saremmo, in tal caso, nell'ambito di una teologia della crisi che trova in Karl Barth uno dei suoi più importanti teorici: K. BARTH, *L'epistola ai Romani*, in *Le origini della teologia dialettica*, a cura di Jürgen Moltmann, Brescia, Queriniana, 1976.

[51] R. SERPA, *La religione, il sacro, il santo*, in «Sapienza», 55, 2002, p. 266.

[52] Alludiamo a P. NEMO, *Giobbe e l'eccesso del male*, Roma, Città Nuova, 2009.

[53] È questo il senso del termine «eccesso» riferito a «male» nella logica del pensiero di Nemo: «parlando di

ragione) tra la pienezza limpida del trascendente e gli oscuri orizzonti di una creazione umiliata e impura, spoglia oramai di ogni sacralità, privata del suo numinoso sigillo. L'angoscia della creatura diviene più forte di fronte a quelle che paiono essere le inadempienze di Dio rispetto a un progetto di redenzione fallito, nell'ambito di un patto violato, di un'alleanza ormai compromessa, nella tragica consapevolezza che «le promesse procrastinate per millenni sono dunque, di per sé, delle promesse non mantenute, delle promesse fallite»[54].

Non è tanto la lontananza di Dio che atterrisce e sgomenta l'uomo, non la sostanza del trascendente colta nella sua inattingibilità, quanto il suo fallimento rispetto alla stessa creazione. È la violazione del *patto*, è l'irrisolta e incompiuta teleologia messianica a far sprofondare la relazione e che spezza l'alleanza fra Dio e l'uomo[55], determinando quel «rivolgimento interiore»[56] nei termini in cui ne ha parlato Jacob Taubes, dinanzi alla sconsolante incompiutezza di ogni messianismo:

Ha detto: «Io sono quello che sono»
e tu non temere mai nulla: poiché,
se tu credi, non sarà la tua esistenza,
ma sua: né sarà mai protetta, tuttavia,
come tu speri e credi: anzi gettata
nelle fosse. Chi crede in Dio

---

un male in eccesso, non vogliamo intendere un male estremo. Non è un termine semplicemente intensivo o superlativo […]. Il termine designa una relazione: è in eccesso il male che oltrepassa ciò di cui la tecnica viene a capo, foss'anche, in sé, benigno, addirittura quasi impercettibile, soltanto pensabile» (ivi, p. 75, nota 1). Il termine, pertanto, non indica *ciò* che eccede in intensità, bensì *quel* che sfugge a ogni *sintesi*, ciò che non si può sussumere, elaborare o integrare in sistema, ciò che in definitiva sfugge a ogni logica analitica.

[54] S. QUINZIO, *La sconfitta di Dio*, Milano, Adelphi, 1992, p. 39.

[55] Così Ungaretti: «Da ciò che dura a ciò che passa,/ Signore […]/ Fa' che torni a correre un *patto*» (G. UNGARETTI, *La preghiera*, vv. 10-12, da ID., *Sentimento del Tempo*). E Luzi: «Si sgretola la malcresciuta torre,/ vistosamente si disaggrega il *patto*» (M. LUZI, *Si sgretola la malcresciuta torre*, vv. 1-2, da ID., *Frasi e incisi di un canto salutare*).

[56] «Una volta che il Messia abbia fallito nel suo tentativo di redimere il mondo esteriore, come definire altrimenti la redenzione se non come un rivolgimento interiore?» (J. TAUBES, *Il prezzo del messianesimo. Lettere di Jacob Taubes a Gershom Scholem e altri scritti*, Macerata, Quodlibet, 2000, p. 38). È proprio il fallimento di ogni teleologia messianica nel mondo secolare a implicare quel «rivolgimento interiore» di cui parla Taubes. Sottratta a ogni orizzonte storico, l'istanza messianica diviene, così, tensione escatologica che sfocia e si pone *al di là* della Storia o, meglio, come evento posto *al di là* del tempo, che prima di avvenire nel *tempo*, accade *nell'*uomo. E tale introflessione rappresenta proprio il punto di rottura e di «crisi all'interno dell'escatologia ebraica» (*ibidem*), ponendosi, nel contempo, come il discrimine tra messianismo ebraico e ottica escatologica di matrice cristiana. Su tali aspetti cfr. G. SCHOLEM, *L'idea messianica nell'ebraismo e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, Milano, Adelphi, 2008.

si appresti ad essere l'ultimo
dei salvati, ma sulla croce, ed a bere
tutta l'amarezza dell'abbandono.
Poiché Dio è quello che è.

(J. TAUBES, *A mani giunte* I, da *Poesie del sabato*)[57]

In una pronuncia aspra e dolente, la poesia di Carlo Betocchi descrive in maniera limpida il senso di smarrimento che coglie l'uomo dinanzi a un Dio che lo lascia solo, di fronte a un Dio che lo abbandona proprio nel momento della prova. Un Dio che non conforta e non aiuta, che non soccorre la creatura confinata in una dolorosa solitudine. Lo sconcerto umano si acuisce proprio nel momento in cui viene maturata la consapevolezza che quel dolore non sarà redento, che quella pena non troverà consolazione, che l'angosciosa condizione in cui si consuma l'esistenza non verrà riscattata.

Betocchi racconta il tragico paradosso di una *fede* in un Dio colto nella sua radicale *inaffidabilità*: la fede stessa appare mossa da questa irriducibile cifra paradossale: «*se tu credi*, non sarà la tua esistenza,/ ma sua: né sarà mai protetta, tuttavia,/ come tu speri e credi: anzi gettata/ nelle fosse». La creatura *crede* in un Dio che non solo ne usurpa l'esistenza, ma che per giunta la espone al pericolo e al male senza offrirle protezione. *Ciononostante* essa crede, crede malgrado sia consapevole che Dio la lascerà sola: chi ripone la sua fede in Dio si prepari «a bere/ tutta l'amarezza dell'abbandono». Ed è proprio in virtù della fede che l'uomo, proprio come il Cristo, appare marchiato dall'abbandono, segnato dal sigillo del martirio: «Chi crede in Dio/ si appresti ad essere l'ultimo/ dei salvati». La fede in sé è rischio assoluto, è cimento e azzardo: credere vuol dire, per Betocchi, esporsi a una minaccia, vivere nel più grave dei pericoli.

Il verso finale del testo ribalta, poi, in un'efficace antanaclasi quello dell'*incipit* in cui il poeta riprende la frase con cui, secondo l'*Antico Testamento*, Dio si rivelò a

[57] C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, introduzione di Luigi Baldacci, nota ai testi di Luigina Stefani, Milano, Mondadori, 1984.

Mosè: «Io sono colui che sono» (*Esodo* 3,14): con questa frase Dio *non* dice il suo nome, dichiarandone, invece, l'ineffabilità. La struttura tautologica dell'enunciato esprime, da un lato, il mistero dell'imperscrutabile identità divina, confermando, dall'altro, la sua opacità ontologica. Nel contempo la formula sembra riferirsi anche al carattere di trascendente immutabilità che contrassegna il divino. Ma quella è anche la formula con cui Dio si rivela al proprio popolo[58], comunicandogli la propria vicinanza, sancendo con essa l'inamovibile autorità del suo ruolo e delle sue funzioni nell'ambito di una rinnovata alleanza in vista di un comune progetto di salvezza[59].

Betocchi nell'ultimo verso rovescerà radicalmente il senso della frase biblica che riecheggia nell'*incipit*: «"Io sono quello che sono"». La ripresa diaforica «Poiché Dio è quello che è», nell'ultimo segmento versale, infatti, la svuota radicalmente del suo senso, lasciando che quelle parole risuonino come una vana promessa, come private della loro autorevolezza e della loro attendibilità: le parole che secondo la tradizione biblica Dio pronuncia a Mosè paiono ritorcersi, nel testo di Betocchi, contro Dio stesso.

Il dispositivo retorico prescelto risulta, così, tarato per esprimere con pregnante efficacia dialettica una robusta confutazione tramite cui vengono smentite la fondatezza e la stessa credibilità delle parole di Dio. L'eco diaforica pare restituire a quella frase il suo autentico significato: *Dio è quello che è* non in virtù della sua mansuetudine, della sua bontà e della sua gloria: egli è quello che è *in quanto* abbandona e trascura il creato. In quel verso il poeta inchioda Dio alle sue colpe, lo mette di fronte alle sue inadempienze, alle sue mancanze rispetto alle promesse di salvezza non mantenute. In esso aspramente risuona anche l'accusa per un patto violato, nel decadere stesso dei presupposti su cui si fondava l'alleanza tra Dio e il suo popolo.

La poesia di Betocchi diviene, così, angosciosa testimonianza di un percorso di fede tormentoso e accidentato, in cui la divinità non è più l'orizzonte sicuro che

[58] Sui differenti significati della formula si veda G. MAGNANI, *Religione e religioni. Il monoteismo*, Roma, E.P.U.G., 2001, pp. 349 e sgg.
[59] Sulla storia dell'esegesi della frase biblica si rinvia a H. U. VON BALTHASAR, *Fede e pensiero. Dialogo solitario. Martin Buber e il Cristianesimo*, vol. XVIII, tomo I, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 66 e sgg.

accoglie i suoi figli quanto piuttosto il luogo inospitale e deserto, il sentiero ostile da percorrere, il mare avverso da solcare. Nella fede inquieta, problematica e disincantata del poeta si riflette un comune destino per cui Dio non rappresenta più un rifugio, il porto sicuro, quanto un'ambigua presenza cui non è concesso affidarsi.

Nel cuore dell'uomo non alberga più la fiducia in Dio né la speranza di trovare in Lui soccorso: in questi termini il patto si disgrega, la relazione diviene nebulosa e impervia, mentre l'inquieta ricerca dell'alterità si concretizza, da parte del soggetto, proprio nella radicale messa in discussione di Dio, nelle forme dell'interrogazione, della domanda, dell'accusa dolente e aspra.

In tale contesto vibra la voce del soggetto che in un inesausto interrogare tenta di intaccare la scorza di un silenzio su cui si ripercuote la sua eco, in una petizione che patisce la sorda e imperscrutabile opacità del trascendente. Ogni diacronia tra *domanda* e *risposta* risulta ora scompigliata: la voce creaturale risuona nella propria spoglia solitudine, nella propria dolente nudità, nella consapevolezza che ogni risposta è tale proprio nel momento in cui permane arroccata in un radicale silenzio, come eco lontana e inattingibile.

Osserva al riguardo Massimo Cacciari:

> Eppure si domanda. La necessità della domanda è pari soltanto all'impossibilità della risposta. Non appaiono più – il domandare e il rispondere – come elementi di una stessa dimensione. La quotidiana abitudine di assumerli come un unico con-testo, l'inerzia che ci spinge a collocarli in "logica" successione, si spezza. Diventano due termini incommensurabili. Non si chiede perché sia possibile risposta, e neppure si chiede perché si conferisca un senso, uno scopo, un "potere" al chiedere. Si domanda soltanto. La "verità" del deserto è quella del domandare assoluto[60].

Nell'economia relazionale di questo amputato dialogo non vige alcuna consequenzialità, nessuna diacronia: la domanda dell'uomo non trova riscontri nel contesto desolato in cui viene formulata, entro il quale risuona. Proprio nell'inattuabilità del responso è inscritto, però, il senso autentico di quel domandare,

[60] M. CACCIARI, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 2002, II ed., p. 61.

la cui solitaria eco pare implodere e ricadere su se stessa. L'urgenza di quell'invocazione si fa più forte proprio nel momento in cui ogni orizzonte di senso pare chiudersi e oscurarsi, laddove l'oggetto di quell'interrogare si sfalda in fioca e nebulosa essenza. La domanda dell'uomo diviene, allora, voce introflessa e solitaria, posta al di là di ogni vincolo dialogico, eco *assoluta*, cioè prosciolta, suo malgrado, *dalla* relazione. Nello spazio disertato dall'alterità quella domanda degrada a sbiadita traccia sonora, nell'impronta scolorita di una voce che nessuno accoglie: «Il cielo è muto, e fa da eco a chi è muto»[61], come scrive Franz Kafka. E quell'eco parrà a poco a poco raggrumarsi nell'intransitività di un segno che vibra permanendo nella sua radicale, dolente solitudine.

Pur rivolgendosi a un destinatario presentito come assente o, nel migliore dei casi, lontano, il linguaggio poetico, però, serberà integra in sé quella cifra relazionale e dialogica, quella tensione dialettica di fondo che ne animerà gli intenti, guidandone l'accidentato e oscuro percorso sulle tracce del divino. In un regime comunicativo contrassegnato dalla presunta *scomparsa* del destinatario, la relazione con il trascendente non si interrompe, bensì si *trasforma*. E questa trasformazione inciderà radicalmente, come vedremo, sull'identità stessa dei due attanti, modificandone e stravolgendone le funzioni e i ruoli nell'ambito della relazione.

Si veda, intanto, come Salvatore Quasimodo descriva in maniera assai nitida i caratteri di questa metamorfosi, i termini di quel domandare, la paradossale dialogicità di una relazione che ora si consuma nel silenzio e nella solitudine:

E dovremmo dunque negarti, Dio
dei tumori, Dio del fiore vivo,
e cominciare con un no all'oscura
pietra "io sono" e consentire alla morte
e su ogni tomba scrivere la sola
nostra certezza: "thànatos athànatos"?
Senza un nome che ricordi i sogni
le lacrime i furori di quest'uomo
sconfitto da domande ancora aperte?
Il nostro dialogo muta; diventa

[61] F. KAFKA, *Quaderni in ottavo*, a cura di Italo Alighiero Chiusano, Milano, SE, 1991, p. 49.

ora possibile l'assurdo. Là
oltre il fumo di nebbia, dentro gli alberi
vigila la potenza delle foglie,
vero è il fiume che preme sulle rive.
La vita non è sogno. Vero l'uomo
e il suo pianto geloso del silenzio.
Dio del silenzio, apri la solitudine.

(S. QUASIMODO, *Thànatos athànatos*, da *La vita non è sogno*)

L'io lirico qui, nel rinnegare Dio, denuncia la radicale contraddizione che lacera il creato, il conflitto che abita nel cuore stesso della creazione e in cui anche il divino pare scindersi. È, infatti, un Dio ancipite quello di Quasimodo, un Dio la cui presenza trapela nel creato sotto il segno di una radicale duplicità; è un Dio che si rivela come principio di vita, il «Dio del fiore vivo», ma anche come fonte da cui germina la morte: il «Dio dei tumori». È questo il coinvolgimento sincronico del divino sia nella cruda entropia che macera ed erode l'esistente, sia nell'energia armoniosa che lo suscita. La realtà del male, il nulla della morte paiono confliggere, in tal senso, con la nozione stessa di trascendenza. È questa la paradossale dialettica che regola il creato, riflesso corrotto di Dio, sua ombra deforme: *thànatos*, il mortale, è l'ente sigillato nella propria oscura finitezza e *athànatos*, l'imperitura sostanza in cui, però, cupamente il mortale si rispecchia. Dio aleggia sull'infezione dell'essere, su quel *tumore* che lo intacca, nel cono d'ombra che ammala la creazione. Ma la sua presenza, nel contempo, sfolgora vittoriosa anche nella vitalità limpida del fiore, simbolo di un'aurorale origine. È questa l'angosciosa contraddizione in cui si dibatte la creatura, la dolente aporia che lacera la fede dell'uomo e che lo conduce a rinnegare Dio.

Dinanzi alla spoglia fragilità del creato, in dolente contrasto con l'imperitura trascendenza, l'uomo è colto dal dubbio, il suo sconcerto diviene apostasia, si converte in una tragica abiura. Ora egli pronuncia il proprio «no», l'aspro diniego a Dio, al Dio dell'alleanza e della legge, ripudiandone il nome, misconoscendone la parola, rispondendo «con un no all'oscura/ pietra "io sono"». E qui l'immagine allude

chiaramente alle Tavole della Legge, al primo comandamento in esse contenute: «*Io sono* il Signore Dio tuo, non avrai altro Dio all'infuori di me» (*Esodo*). Il poeta contesta l'*autorità* di quelle parole, le respinge. Con il suo «no» pare quasi destituire Dio dal suo ruolo, farlo decadere. Ed è proprio la realtà della creazione nel suo dolente tumulto, è la cifra ingovernabile e mortale che la domina a prosciogliere l'uomo dal vincolo della legge divina, a dispensarlo dall'obbligo dell'osservanza. La fede pare, così, indebolirsi, mentre più assiduo si fa il dubbio dell'«uomo/ sconfitto da domande ancora aperte». A quel domandare, come si è visto, non vi sarà risposta. La voce interrogante raggela come incompiuto anelito, diviene eco solitaria, parola inerte che vibra nel silenzio e nella solitudine.

Eppure quella voce, quell'eco, la domanda che nessuno accoglie, continuerà a risuonare, a dispetto del silenzio e della solitudine in cui pare sigillata: «Il nostro dialogo muta; *diventa/ ora possibile l'assurdo*. […]/ Dio del silenzio, apri la *solitudine*». Ecco che il «dialogo muta», si stempera cioè in un paradossale rapporto il cui regime dialogico implode entro i confini di un infecondo solipsismo, regredendo a mero soliloquio, sebbene l'io lirico non rinunci al proprio interlocutore, ma, al contrario, lo esiga o, meglio, lo presupponga[62]: «diventa/ ora possibile l'assurdo». Dove il termine «assurdo», nozione impregnata del denso *humus* di tanta tradizione filosofica e letteraria novecentesca (da Camus a Sartre a Beckett), andrà qui riferito soprattutto allo sfondo relazionale sul quale si consuma questo paradossale dialogo con la trascendenza, sempre oscillante, appunto, fra una sgomenta, incompiuta quanto auspicata dialogicità e la fredda eco monologica in cui si rapprende la voce del soggetto dinanzi al silenzio e all'inerzia del suo destinatario: «Interlocutore di me stesso», come scrive Gòmez Dàvila, «se Dio tace»[63].

Non trattasi, dunque, di una relazione degradata o, peggio, fallita, né di un rapporto compromesso *ab origine*, ma di un incontro differito in un tempo e in uno

[62] Sul regime dialogico di un discorso lirico che si rivolge a un destinatario assente si veda S. COLANGELO, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009. Cfr. anche le osservazioni di R. GUARDINI, *Annotazioni sul senso e la modalità dell'interpretazione*, in ID., *Linguaggio. Poesia. Interpretazione*, Brescia, Morcelliana, 2000, III ed., pp. 153 e sgg.
[63] N. GÓMEZ DÁVILA, *Tra poche parole*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2007, p. 53.

spazio che intanto restano ignoti, nebulosi e incerti. L'approccio creaturale al divino, scontrandosi con la propria inattuabilità, assume, pertanto, i caratteri dell'imminenza e del differimento. E proprio l'assenza o l'opacità dell'altro termine della relazione comporteranno l'amplificarsi delle modalità e dei gesti in cui il rapporto si scandisce e viene vissuto[64].

Lo spazio del numinoso, conservando la propria inattingibile opacità, si profila ora come inespugnabile luogo presso cui aspramente risuona l'invocazione della creatura: «Con nocche di sangue in cima alla scalea scuoto in angoscia la porta di bronzo: sono un perduto nell'eternità»[65]. L'uomo resterà fuori dal *tempio*, escluso dallo spazio del sacro[66]; «teso nell'invocazione», continuerà a bussare, a scuotere i battenti sino a scorticarsi le mani, ma quel luogo rimarrà chiuso. Egli permarrà sulla soglia di quell'inaccessibile dimora, con le mani ferite, espulso per sempre da essa, smarrito in un luogo desertico e ostile, come uno «perduto nell'eternità», mentre il divino, arroccato in un luogo invalicabile, diviene «lontananza che incombe»[67], alterità spoglia e lontana, infinità desolata in cui riecheggia e frana la voce creaturale, in una pronuncia che assume i toni di un'interrogazione disperata, di una sofferta richiesta di senso, di una strenua invocazione. Dio, ora, riverbera nella propria assenza[68]: non plenitudine, quindi, ma lacuna, sfocato orizzonte, termine inafferrabile, e ineffabile, verso cui tende la creatura. La voce poetica insorge, allora,

---

[64] Come osserva María Zambrano, «quanto più l'oggetto rimane fuori dal nostro orizzonte, più ampia e profonda diventa la nostra relazione con esso […] fino a cessare di essere una relazione nel senso stretto del termine» (M. ZAMBRANO, *L'uomo e il divino* cit., p. 120).

[65] G. BOINE, *A tagliare gli ormeggi*, da ID., *Frantumi*.

[66] In questi termini tale spazio si configura come «il luogo primario da cui trae origine ogni altro luogo, ma che nella sua assoluta originarietà non ha luogo, nel senso di non essere mai accadimento reale, pur essendo l'origine di ogni altro luogo. Il sacro è un luogo che non è tale, che ha luogo continuamente nel suo essere aurorale, prossimo e distante. […] Il sacro è l'originariamente salvo, l'intatto, la presenza primordiale, l'inaccessibile» (R. CARIFI, *I venturi dell'ultimo Dio*, in *La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, a cura di F. Degasperis e M. Merlin, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996, pp. 51, 52).

[67] D. M. TUROLDO, *È di sabbia la nostra carne, le mani*, v. 14, da ID., *Udii una voce*.

[68] La nozione di quest'assenza che si configura come radice e sostanza stessa del divino è stata efficacemente messa in luce da Margherita Guidacci: «il volto del mio Dio/ o l'indicibile vuoto!» (*Sipari*, vv. 20-21, da EAD., *Neurosuite*). La sembianza con cui il divino si manifesta coincide con un'ineffabile *vuoto* che secondo David Maria Turoldo sfocia in un *nulla* desolato e oscuro: «Né volto/ né immagine/ né segno alcuno/ nulla: più che il vuoto/ un nulla» (*E lui che incombe*, vv. 11-15, da ID., *Canti ultimi*).

come violenta ingiunzione perché Dio risponda, assumendo, talvolta, i caratteri di rivolta, di una vera e propria *sfida*:

Rispondi.
Non è una diffida.
È l'ultimo dado da trarre,
è l'ultima sfida.

(G. TESTORI, *Se Ti chiedessi*, vv. 9-12, da *Nel Tuo sangue* IV)[69]

È celebre l'affermazione di Camus secondo cui «più che negare, l'uomo in rivolta sfida. Primitivamente almeno, non sopprime Dio, gli parla semplicemente da pari a pari»[70]. La poesia di Giovanni Testori incarna compiutamente questo atteggiamento sedizioso e ribelle, la reazione dell'io lirico novecentesco dinanzi a un Dio tacito e lontano, dal quale si esige una risposta a costo di ingaggiare una lotta disperata ed estenuante. Più che una richiesta a Dio, quella del soggetto appare, infatti, come un vero e proprio ordine. Si impone, qui, la limpida tensione conativa del messaggio: nella pretesa di ottenere riscontro immediato al proprio domandare, l'io lirico quasi inquisisce Dio, lo mette alle strette. La risposta tanto agognata quanto sentita come manchevole e lacunosa rappresenta qui il termine costante e assoluto verso cui tende l'uomo, come fosse un vero e proprio suggello esistenziale: essa è invocata come prova estrema che il soggetto è chiamato ad affrontare per ritrovare, oltre che un significato che redima la sua vita, anche, forse, la sua umanità, la propria identità creaturale. Da quella risposta, insomma, sembra dipendere il destino dell'uomo, della sua stessa esistenza. Ma la scabra secchezza con cui il soggetto si rivolge al proprio destinatario sbiadisce e a poco a poco si stempera dinanzi a un fondo silenzio[71].

---

[69] G. TESTORI, *Opere 1965-1977*, introduzione di Giovanni Raboni, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1997.
[70] A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1987, p. 33.
[71] Nel silenzio di Dio, secondo Massimo Cacciari, si nasconde la cifra di un'origine immemoriale che nessuna parola giunge a incarnare: «il Dio non condannato alla parola, a dover rispondere. […] Il Dio

L'atto illocutorio[72], nella vibrante secchezza in cui risuona la richiesta, l'intento dialogico che anima la parola dell'uomo falliscono di fronte al silenzio di Dio: «Io ti chiamo/ ma tu non rispondi»[73]. E quel silenzio a poco a poco getta la creatura in uno stato di inerzia angosciosa, di sorda prostrazione:

là dove Tu taci
tace il mio cuore ormai senza più sdegni,
spettatore impotente,
custode connivente:
tranne che la viltà non ha ritegni.

(P. P. PASOLINI, *Madrigali a Dio* I, vv. 8-12, da *L'usignolo della Chiesa Cattolica*)[74]

Là dove Dio tace, si spegne estenuandosi anche il cuore dell'uomo, privo oramai di ogni slancio, come prosciugato di ogni vitale tensione. Il duro silenzio divino isterilisce l'animo della creatura, come assopito in un fioco languore. Dinanzi a quel silenzio l'uomo, privato di ogni appiglio, giungerà a percepire se stesso come «spettatore impotente» della creazione, recluso in un'inerzia coatta, sempre più vincolato alla propria immobilità, alla propria inettitudine. Il silenzio di Dio estenua l'uomo, che solitario brancola ai margini dell'esistenza, inerte testimone, «custode connivente», suo malgrado, del disordine e del male che umiliano il creato. E a questa umanità brancolante e intorpidita rimane soltanto la consapevolezza della propria «viltà».

Dinanzi a un «Dio muto», come scriveranno Testori[75] e Turoldo, al cospetto di un «Essere che non ha pietà», alla creatura, allora, non resta che esprimere il proprio

---

nascosto è quello che custodisce *puro* il possibile, la *lethe* da cui proviene ogni memoria, il silenzio che è fonte di ogni parola […], che si affida ad un'attesa che nulla attende, nulla richiede» (M. CACCIARI, *Icone della Legge* cit., p. 104).

[72] Sul concetto di *illocuzione* si rinvia alla teoria degli atti linguistici elaborata da John LANGSHAW AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

[73] D. M. TUROLDO, *A suonare i divini sensi*, vv. 11-12, da ID., *Gli occhi miei lo vedranno*.

[74] P. P. PASOLINI, *L'usignolo della Chiesa Cattolica* [1958], Milano, Garzanti, 2014.

[75] «Ma Tu non parli,/ non dici.// Sei il Dio sordo;/ il Dio muto» (G. TESTORI, *Nel Tuo sangue* I, vv. 1-4).

sgomento, ma anche il proprio rancore, in un estremo atto d'accusa a un Dio condannato per il suo iniquo silenzio:

Invece tu sei il Dio muto
l'Essere che non ha pietà.
Forse tu avevi bisogno del nostro
dolore, di questo figmento
commosso d'uomo?

(D. M. TUROLDO, *Invece tu sei il Dio muto*, vv. 1-5, da *Udii una voce*)

L'allocuzione, nelle forme di un'aspra e vibrante invettiva, assume i toni di una disputa nel connotare l'atteggiamento di blasfema insubordinazione dell'io lirico dinanzi a un'alterità che non risponde; una disputa alla quale uno dei due contendenti, arroccato in un'impietosa indifferenza, sigillato in un inerte e impenetrabile silenzio, non partecipa.

Il discorso culmina nella crudezza provocatoria dell'istigazione finale: con gelida freddezza asseverativa l'io lirico pronuncia un'accusa alla luce della quale la divinità appare come esautorata, destituita quasi della sua potenza: «Forse tu avevi bisogno del nostro/ dolore». Questi versi gettano una luce oscura sulla divinità, scompigliando non solo l'economia relazionale che vigeva nel rapporto tra l'uomo e la trascendenza, ma mettendo in discussione proprio il ruolo egemone che in questo rapporto spettava al divino[76]. Il soggetto lirico afferma una definitiva subordinazione di Dio alla creatura: non è più l'uomo o, meglio, non è soltanto l'uomo ad avere «bisogno» di Dio, ma è Dio stesso ad avere bisogno della propria creatura, della sua pena, di quel «figmento/ commosso d'uomo»: un uomo, cioè, che sussiste quale

[76] In questa prospettiva, la rivolta dell'uomo, la sua protesta verso un Dio che non risponde, non è equiparabile al grido di Giobbe. Il personaggio biblico, difatti, riconosce il dominio della trascendenza; rispetta, in definitiva, le gerarchie. Egli, inoltre, ha dinanzi a sé un interlocutore. Dio *risponde* a Giobbe. L'io lirico novecentesco, invece, non otterrà risposta. Cfr. M. CIAMPA, *Domande a Giobbe. Modernità e dolore*, Milano, Mondadori, 2005.

illusoria e fragile parvenza, come un fioco simulacro, che assurge a *specchio* oscuro e tragico della trascendenza, in una similitudine corrotta e degradata della divinità.

E qui Turoldo parte da un presupposto teorico che, negando il primato del divino, la sua egemonia sull'umano, rovescia, nel contempo, il materialismo religioso di matrice feuerbachiana secondo cui Dio rappresenta il «sé alienato»[77] dell'uomo, «l'essenza oggettiva del soggetto stesso»[78], ossia l'oggettivazione dei desideri e delle angosce umane: Dio, secondo Feuerbach, è l'immagine che *riflette* e in cui vengono surrogati i bisogni e le esigenze dell'uomo[79], «la più soggettiva essenza dell'uomo separata e dissociata»[80]. L'immagine divina è, in definitiva, un limpido riflesso del sé, sua propaggine, la traccia esteriorizzata dell'essenza della soggettività umana.

Turoldo, da parte sua, definisce l'uomo «figmento», cioè, sostanza priva di consistenza oggettiva, quasi un'irreale e immaginaria effigie. L'uomo si profila ora come degradata e fioca immagine *di* Dio (fertile, qui, il recupero polemico della nozione di *imago Dei* elaborata dalla tradizione patristica) o, meglio, *finzione* concepita da Dio, una simulazione della Trascendenza, come inerte e nebulosa oleografia della divinità e di cui la divinità ha «bisogno»[81].

Vi è, da un lato, un rovesciamento del pensiero di Feurbach; dall'altro assistiamo a una inquieta e sofferta professione di fede che rinnegando la funzione salvifica e consolatoria della religione, mette in luce l'indigenza di Dio, il suo bisogno dell'uomo, la radicale dipendenza della divinità dalle sue creature. La

---

[77] L. FEUERBACH, *L'essenza del cristianesimo*, a cura di F. Tomasoni, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 48.
[78] Ivi, p. 36.
[79] «La religione, almeno quella cristiana, è il rapporto dell'uomo con se stesso o, più esattamente, con la sua essenza (e questa soggettiva), ma tale rapporto con la sua essenza è come un'essenza diversa da lui. L'essenza divina non è altro che l'essenza umana o, meglio, l'essenza dell'uomo, purificata, liberata dai limiti dell'individuo, obiettivata, cioè intuita e adorata come un'altra essenza, da lui distinta, particolare – tutte le determinazioni dell'essenza divina sono perciò determinazioni umane» (ivi, p. 38); in un altro passo che vale la pena citare Feuerbach afferma che l'uomo vede in Dio «la sua seconda metà perduta; in Dio si integra; in Dio soltanto è uomo completo. Dio è per lui un *bisogno*; gli manca qualcosa senza sapere che cosa gli manchi - Dio è questo qualcosa che manca, Dio gli è indispensabile; Dio appartiene alla sua essenza» (ivi, p. 211 [corsivi nostri]).
[80] Ivi, p. 48.
[81] La creazione stessa, in questi termini, si rivela, secondo Turoldo, come proiezione e riflesso del divino, schermo in cui la divinità si specchia e prova a riconoscersi. L'opera della creazione riempie, in tal senso, il vuoto stesso in cui Dio soffoca e languisce, colma una lacuna della divinità: «Così non puoi, tu Dio, non creare:/ popolare gli spazi di astri,/ colmare gli abissi del Nulla.// E poi illuderti di fare di noi/ la tua riuscita immagine» (D. M. TUROLDO, *Così non puoi, tu Dio, non creare*, da Id., *Nel lucido buio*, vv. 1-5).

relazione pare in tal modo equilibrarsi in direzione di una parificazione e di un livellamento inerente i due termini del rapporto.

L'adeguamento gerarchico istituito da Turoldo tra Dio e l'uomo sfocerà, nella poesia di Giorgio Caproni, in un vero e proprio spodestamento, con la definitiva e paradossale inversione dei ruoli:

Dio di bontà infinita.
Noi preghiamo, per te.
Preghiamo perché ti sia lunga
e serena la vita.
Ma anche tu, se puoi,
prega, qualche volta, per noi.
E rimettici i nostri debiti
come noi rimettiamo i tuoi.

(G. CAPRONI, *Dio di bontà infinita*, da *Res amissa*)[82]

Siamo dinanzi a un testo modulato all'interno dei registri retorici e oratori della preghiera di richiesta, in cui risuona l'eco parodica del *Padre nostro*. Nell'impianto monostrofico della poesia è possibile, tuttavia, cogliere, seguendo l'articolazione del discorso, una netta bipartizione che scandisce il testo in due movimenti distinti: il primo movimento, demarcato dalle pause semantiche e dalla rima (vv. 1-4), coincide con la preghiera di richiesta, con l'invocazione a Dio. Il secondo movimento (vv. 5-8), nella ripresa della formula del *Padre nostro*, attua un capovolgimento radicale degli schemi retorici e concettuali propri della preghiera di richiesta.

Nell'*incipit* l'io lirico si rivolge a Dio in un'invocazione in cui si ribadisce uno degli attributi peculiari della divinità: la bontà. Già nel secondo verso si attiva, tuttavia, un folgorante cortocircuito: destinatario e beneficiario della preghiera coincidono. L'orante prega Dio affinché «la vita» di Dio «sia lunga/ e serena».

La paradossale petizione attiva una serie di antinomie che vanno non solo a intaccare la stabilità ontologica, ma anche, per così dire, la posizione gerarchica della

[82] G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2008, V ed.

trascendenza: da un lato, infatti, questa preghiera travalica Dio, lo supera e in qualche modo lo scavalca: se Dio, difatti, si identifica con l'oggetto della preghiera, in colui che cioè dovrebbe beneficiarne, egli decade proprio dal proprio ruolo di destinatario: tale funzione sbiadisce e perde vigore, indebolendosi anche la tensione *conativa* insita nell'invocazione stessa. A ben vedere, il reale destinatario della preghiera, infatti, resta ignoto: la preghiera si spegne in un orizzonte di desolata incertezza.

La seconda antinomia riguarda, invece, la natura della trascendenza, ora descritta nella sua precarietà, come sostanza labile e effimera. Se la preghiera auspica che la divinità venga protetta, questa, dunque, a livello implicito, verserebbe in una condizione di indigenza e di pericolo, motivo per cui la creatura affida alla sua preghiera il desiderio che essa abbia «lunga/ e serena la vita»: proprio il predicativo «lunga» riferito alla «vita» della divinità le attribuisce una condizione di finitezza e di caducità. Anche il divino, secondo il poeta, è destinato a perire. Caproni pone come un oscuro sigillo l'impronta della mortalità sull'immagine divina, rinnegando uno dei predicati a essa peculiari: l'incorruttibilità. Uomo e Dio adesso condividono il medesimo destino di corruzione e di morte.

Il secondo movimento culmina in drammatica tensione nello spodestamento radicale che investe e quasi degrada la divinità: in una paradossale petizione, secondo una formula già codificata in una celebre lirica di Paul Celan, si chiede a Dio che preghi per gli uomini[83] e che rimetta loro i debiti, proprio come gli uomini rimettono i debiti a Dio. Il capovolgimento della formula del *Padre nostro* risuona quasi blasfema e tragicamente beffarda. Dio ora è in debito con le proprie creature: la polarità relazionale tra uomo e divinità risulta in tal modo compiutamente invertita[84].

In tal prospettiva, l'immagine del divino s'oscurerà sempre più, indebolendosi; e muterà radicalmente da parte dell'uomo la percezione stessa di Dio, colto non più nella sua gloria, nella sua fulgida potenza, ma nella sua debolezza, nella sua radicale fragilità. Ogni orizzonte messianico pare, in tal modo, chiudersi per sempre; smarrita

[83] «Prega, Signore,/ pregaci,/ siamo vicini» (P. CELAN, *Tenebrae*, vv. 7-9, da ID., *Grata di parole*).
[84] Per cui si veda A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1980, pp. 182 e sgg.

è ogni speranza di redenzione in un Dio che non aiuta e non soccorre più la propria creatura. Ora l'uomo ripone la propria fede in un dio fragile e impotente, in un dio morente, non più in grado di soccorrerlo; e sarà l'uomo adesso a doversi prendere cura del *padre*, a doverlo proteggere:

«Proteggete il nostro
Protettore. Salvate
il Salvatore morente».
Così predicava il Pastore
nel gelo della chiesa vuota, al lucore
dell'ultima *bugia* rimasta
accesa sull'Altar Maggiore.

(P. CELAN, *Il pastore*, da *Il muro della terra*)

Nella luce desolata e spoglia di una «chiesa vuota», un prete esorta a *pregare* per il «Salvatore morente»: il Redentore qui ora appare come «colui che più di tutti ha bisogno di conforto»[85]. La scena è illuminata dal fioco e tremante barlume di un cero, dall'«ultima *bugia*» accesa sull'altare. E qui l'omografia tra il termine «bugia» (*candeliere*, utilizzato in metonimia per "candela") e «bugia» (*inganno*, *frottola*) viene abilmente sfruttata dal poeta[86]. È in questa oscillazione semantica che, infatti, la parola si carica di una pregnante tensione metaforica in cui serpeggia un'ironia tragica e struggente: la luce gloriosa della parusia ora non è che un morente e soffocato barlume. Lo splendore di ogni avvento si smorza in un cupo e sommesso riverbero, negli ultimi guizzi di una fiammella accesa nella gelida penombra di una chiesa vuota. Quello splendore, nella descrizione fulminante di Caproni, promessa escatologica di una redenzione universale, ora si profila come «ultima bugia»: il messaggio cristiano si rivela in tutta la propria illusoria fallacia, come un menzognero e ingannevole annuncio.

[85] F. NIETZSCHE, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, I, 91, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1978, p. 67.
[86] Cfr. anche da *Res amissa*, *Petit Noël*: «S'avvicina il Natale./ Gesù, portami via./ La tua è la più bella *bugia*/ che possa allettare un mortale».

L'inabissarsi della relazione, l'assenza e l'opacità che caratterizzano l'immagine del trascendente, il suo oscuro silenzio, implicheranno, allora, il bilanciarsi del rapporto in direzione di una parificazione dei ruoli tra uomo e divino, sino a sfociare in quello che abbiamo definito spodestamento, in una vera e propria sostituzione, in cui la creatura subentra al creatore, assumendone le funzioni, rimuovendolo quasi dal suo «divino ufficio»[87].

La tensione dialogica che anima l'io lirico non trova sbocco; privata dell'oggetto su cui effondersi, ristagna e deborda sino a fendere i fragili confini identitari dell'io, incrinandoli radicalmente: in tale prospettiva il soggetto sconterà una radicale scissione, sino ad alienarsi in un oggetto assente o irraggiungibile, ad annullarsi *con* esso:

Sei tanto lontano
                da non poterti raggiungere
o senza avvedermene
ti ho oltrepassato
uscito dalla parabola
                tu o io dall'inseguimento?
o l'uno e l'altro al sommo
della sua inesistenza,
                l'uno e l'altro al punto
più alto
        di unità
e di non differenza,
                equiparati
in tutto
        da reciproco annullamento,
in tutto, in tutto, compiutissimamente?

(M. LUZI, *Sei tanto lontano*, da *Per il battesimo dei nostri frammenti*)[88]

In Luzi la radicale lontananza in cui è posto l'oggetto determina la perplessità sostanziale dell'io lirico circa la propria *posizione* e la propria *funzione* nell'ambito di questo pedinamento: «uscito dalla parabola/ tu o io dall'inseguimento?».

[87] La formula è ripresa da una raccolta di Turoldo, *Udii una voce*, in cui figura come titolo della sezione III.
[88] M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1999.

L'«inseguimento» dell'oggetto evolve insieme con la cognizione di una reciproca labilità ontologica o, meglio, con la confutazione della propria pienezza in quanto *essere*: «o l'uno e l'altro al sommo/ della sua inesistenza…?». Inseguito e inseguitore ora coincidono. L'immagine dell'io lirico si sovrappone all'oggetto del suo inseguimento[89]: ambedue al culmine di un'unione che non si profila come vincolo fecondo, ma come unità che, nell'assorbire i termini della relazione, li distrugge. L'abolizione di ogni *differenza* determina, così, l'agglutinarsi dei due termini in una radicale assimilazione che conduce al loro annientamento.

Se in Luzi l'«equiparazione» tra inseguito e inseguitore sfocia nello smottamento e, in definitiva, nella scomparsa di entrambi, in un poeta come Caproni l'iniziale oscillazione confusiva dell'io condurrà all'insorgere finale del soggetto che spodesterà l'*inseguito* (incarnato da una figura che assume quasi sembianze cristiche), prendendone il posto, per poi *eclissarsi*:

Così di rado l'ho visto
e, sempre, così di sfuggita.
Una volta, o m'è parso,
fu in uno dei più bui
cantoni d'un bar,
al porto.

Ma ero io, era lui?

(G. CAPRONI, *Andantino*, vv. 1-6, da *Il muro della terra*)

L'incontro con l'alterità assume quasi le caratteristiche di un *evento* per la sua sporadicità nonché per la labilità fugace in cui esso si consuma: la comparsa dell'altro, la sua manifestazione assume i tratti fuggevoli e aleatori di un'epifania; ma è un'epifania degradata, che avviene in un'atmosfera di fatiscente squallore, in un

[89] Sulla metafora del *rispecchiamento* nella tarda poesia luziana e sul ruolo e le funzioni dell'*io* lirico nell'ambito del discorso si rinvia a Philippe RENARD, *Mario Luzi. Frammenti e totalità. Saggio su* Per il battesimo dei nostri frammenti, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 31-33 e 135-36.

paesaggio urbano desolato e oscuro, «in uno dei più bui/cantoni d'un bar[90],/ al porto»[91]: in uno spazio labile e opaco, che assume quasi i connotati di un *non luogo*[92], l'oggetto della visione è così fuggevole che il soggetto dubita dell'attendibilità delle proprie capacità percettive. La visione, dai tratti quasi onirici e allucinatori, confonde il soggetto sino a scinderlo, a dissociarlo: «Ma ero io, era lui?». Quello del soggetto è un «sé alienato»[93], come direbbe Feuerbach, scisso, il quale metaforicamente si

---

[90] L'oscura desolazione che intride il paesaggio scelto da Caproni come sfondo della sua rappresentazione, «uno dei più bui/ cantoni d'un bar», non sembra contraddire il significato e la natura della manifestazione epifanica, ponendosi, invece, in sostanziale contiguità con essa. Non sussiste, cioè, un significativo scarto nella figurazione, tra le campiture in cui si delinea il profilo dell'oggetto epifanico e quelle dello scenario sul cui sfondo esso fa la propria comparsa. L'immagine dell'alterità appare imbevuta di quella stessa oscurità che impregna il paesaggio: quell'oscurità sembra, anzi, profilarsi come il segno che da essa si irradia, come sua emanazione. Così, gli squallidi cromatismi che impregnano lo sfondo di quel *bar* (metamorfosi postmoderna di un *locus* tipico dell'iconografia tradizionale, sia in ambito pittorico che letterario, quello dell'*osteria*) non sortiscono un effetto straniante, ponendosi, invece, in sostanziale coerenza con l'oggetto rappresentato. Caproni qui sembra rileggere l'iconografia figurativa rinascimentale in cui il Cristo irrompe in luoghi altrettanto oscuri e squallidi, covi bui, fatiscenti osterie. Si pensi, ad esempio, alla *Vocazione di San Matteo* del Caravaggio, dipinto in cui lo scenario sul quale il Cristo fa la propria comparsa è connotato dal medesimo, oscuro squallore. Nell'iconografia michelangiolesca, tuttavia, la caratterizzazione del luogo è funzionale, per contrasto, al potenziamento iconico dell'immagine cristica, colta in tal modo nella sua compiuta, fulgida pienezza, nella sua connotazione luminosa e salvifica. In Caproni, invece, proprio i torbidi cromatismi sullo sfondo del quale si compie la teofania sottolineano il radicale abbandono che contrassegna la divinità, la sua irriducibile solitudine. Non la gloria, dunque, ma la miseria e la povertà di una trascendenza impura e spoglia, che si manifesta nella penombra di uno spazio degradato e impuro: «uno dei più bui/ cantoni d'un bar». In Caproni il divino *non* vince quella oscurità, non sfolgora sullo sfondo oscuro del paesaggio, ma, per così dire, si confonde in esso e proprio da esso verrà, alla fine, inghiottito. È in quel buio che, infatti, nel finale del testo, Cristo scomparirà, *eclissandosi*.

[91] In tale contesto assai significativo risulta il ricorso al cronotopo del *porto*: «spazio metaforico per eccellenza», come osserva Francesco Benozzo, «il porto è associato fin dagli inizi della nostra letteratura, ai significati di "meta ultima, conclusione auspicata" (così in Dante) o di "rifugio" (così in Petrarca, nel celebre *O cameretta che già fosti un porto*)» (F. BENOZZO, *Porto*, nell'opera collettiva *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003, p. 307). In tal modo il *locus* nell'economia del testo di Caproni perde la propria simbolica valenza salvifica, convertendosi in un luogo di smarrimento, di degrado esistenziale, di purgatoriale oscurità. E proprio nella poesia di Caproni esso è un luogo assai ricorrente, assumendo però tratti figurativi sostanzialmente inediti rispetto alla tradizione letteraria. Come osserva Benozzo, nella poesia caproniana il cronotopo del porto «si trasforma nel "piano" più basso di una precisa topologia perpendicolare, e non esiste se non all'interno di questa visione volumetrica e vertiginosa, di questa precisa stratigrafia urbana» (ivi, p. 314). Esso, cioè, si «verticalizza», quello spazio essendo colto ora dall'alto, nella propria perpendicolarità.

[92] Per la nozione di *non luogo* si rinvia a M. AUGÉ, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005. In ambito antropologico la nozione è adoperata in riferimento «a quegli spazi prodotti dalla surmodernità che non possono definirsi identitari, relazionali e storici» (A. IACOMONI, *Topografia dello spazio comune*, Milano, FrancoAngeli, 2015, p. 52). È quello, cioè, uno spazio *attraversato*, ma non *vissuto* dall'uomo. Uno spazio la cui essenza consiste nel suo semplice *valore d'uso*: uno *spazio geometrico*, secondo la distinzione di Merlau-Ponty, che non diviene *spazio esistenziale* (M. MERLAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2014).

[93] L. FEUERBACH, *L'essenza del cristianesimo* cit., p. 48.

riflette in una fuggevole e opaca alterità che qui appare come riverbero epifanico del sé, come suo riflesso labile e guizzante.

In una radicale oscillazione, l'io confonde la propria identità con quella dell'oggetto in cui si imbatte: è un io esitante e incerto, mosso da una radicale irresolutezza circa la propria identità. Riflettendosi nell'oggetto della propria ricerca, giunge a confondersi e, infine, a sbiadire in esso. L'oscillazione in cui fluttua è spia di questa radicale scissione. Viene rincorso colui che appare come un simulacro, una labile parvenza, in una ricerca che assume i caratteri di un vero e proprio pedinamento:

C'era un fumo. Una folla.
A stento, potei scorgerne il volto
fisso sulla sua birra svogliata.
Teneva la mano posata
sul tavolo, e piano
piano batteva le dita
sul marmo – quelle sue dita
più lunghe, pareva, e più magre
di tutta la sua intera vita.

(G. CAPRONI, *Andantino*, vv. 7-15)

Avvolta in una fonda e nebulosa opacità l'agnizione si compie a fatica: «A stento/ potei scorgerne il volto»; l'inseguito, che a poco a poco assumerà la fisionomia limpida del Cristo, è colto in una luce di tenue immobilità, dinanzi a un boccale di birra, mentre tamburella con le dita «lunghe» e «magre» sul marmo:

Provai a chiamarlo. Alzai
anche un braccio.
                Ma il chiasso.
La radio così alta.
                Cercai,
a urtoni, d'aprirmi un passo
tra la calca, ma lui
(od ero io?) lui
già s'era alzato: sparito,

senza che io lo avessi incrociato.

(G. CAPRONI, *Andantino*, vv. 16-25)

Il tentativo di *adescare* l'inseguito fallisce. In un *contesto* saturo di interferenze («il chiasso»; la «radio così alta»), che sovrastando la voce del soggetto compromettono irrimediabilmente l'esito del pedinamento, dilegua e sbiadisce anche la fioca istanza *perlocutoria* dell'appello: «Provai a chiamarlo. Alzai/ anche un braccio». L'inseguito si dilegua prima che il soggetto possa raggiungerlo, dissolvendosi tra la calca.

Qui abbiamo un ultimo lampo di quella che pare delinearsi come una lucidità di tipo schizoide: «ma lui/ (od ero io?)». Il soggetto, cioè, mette in discussione l'oggetto di quel riconoscimento e, nel contempo, vi si specchia: quel «lui» si configura proprio come ipostasi del soggetto, l'epifenomeno distorto e opaco della sua identità.

Quel «lui», invece, permarrà sigillato nei confini di un'alterità sfuggente e impenetrabile: un'alterità che, seppur braccata senza sosta dal soggetto, alla fine si dilegua, sgusciando in un'irriducibile lontananza, trincerandosi nella propria radicale inafferrabilità. Quel *lui* non diverrà, alla fine, un *tu*: non giungerà a incarnare, cioè, quella *prossimità* che rende possibile il *dialogo*, il confronto e la conoscenza reciproci. L'istanza dialogica che anima la *quête* dell'io si affievolisce e decade, nello spazio di un'infeconda lontananza. L'alterità resta confinata, direbbe Martin Buber, nel «regno dell'esso»[94], nell'ambito, cioè, di un'alienante e inattingibile distanza in cui non giunge a mostrare il proprio volto nella luce limpida di un contatto, nella pienezza compiuta di un incontro: essa permane al di qua del dialogo, non entra *nella* relazione.

Quello del soggetto resta, a sua volta, un *io* incompiuto, abbozzato, un *io deposto*, secondo l'espressione di Paul Ricoeur, un *io* che permane allo stato del *sé*[95],

[94] M. BUBER, *Io e tu*, in ID., *Il principio dialogico e altri saggi*, Milano, San Paolo, 1993, p. 60.
[95] «Dire *sé* non significa dire *io*. L'*io* si pone – o è deposto. Il *sé* è implicato come riflessivo in quelle

cui non è dato accedere alla prossimità di un contatto in cui si coagulino e si ricompongano i frammenti della sua identità lacunosa e infranta. E proprio quel mancato contatto, alla fine, genera o, meglio, esaspera la già fonda scissione che lo lacera, in un'oscillazione radicale in cui il soggetto, privato di ogni aggancio al «tu», fluttua permanendo in una condizione identitaria labile e schizomorfa.

Non a caso, al «posto» lasciato vuoto dall'inseguito, subitaneo subentra l'inseguitore:

Mi misi, muto, a sedere
al suo posto, e – vuoto –
guardai a lungo il bicchiere
sporco ancora di schiuma:
le bollicine che ad una
ad una (come nella mia mente
le idee) esplodevano
finendo – vuote – in *niente*.

Restai lì non so quanto.
Mi scosse la ragazza del banco,
e *alzai il capo*. Ordinai.

Poi, anch'io m'*eclissai*.

(G. CAPRONI, *Andantino*, vv. 26-37)

In questo caso la sostituzione e poi lo spodestamento sono compiuti. Sfoceranno in una reciproca degradazione: il soggetto, come inebetito in un fondo torpore, col capo chino sul boccale di birra contempla i segni del passaggio del divino, quelle bollicine che evaporano «finendo – vuote – in niente», labili tracce di un fugace transito che sfociano nel nulla. L'oggetto della visione viene inghiottito dal «niente», l'immagine svanisce scolorando nel nulla. È a questo punto che l'io lirico, destatosi al richiamo della cameriera, *alza il capo*. Nell'espressione è possibile cogliere, per antitesi, un riferimento speculare alla morte del Cristo secondo il

operazioni la cui analisi precede il ritorno verso esso stesso» (P. RICOEUR, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 94). Alla luce dell'etica intersoggettiva ricoeuriana, l'io lirico qui permane come un *sé* impigliato nelle reti di una relazione abortita.

racconto evangelico: come Cristo china il capo sulla croce, l'io lirico lo solleva. Ma tale gesto non si pone in contraddizione con quello del Cristo morente: non è, cioè, segno di orgogliosa e sprezzante superbia.

Si consideri, al riguardo, proprio il verbo posto alla fine del testo: «Poi, anch'io m'*eclissai*», in cui Caproni recupera una suggestiva metafora con cui Martin Buber[96] descriveva l'oscurarsi della cifra numinosa nel mondo, le derive del processo di secolarizzazione che nella modernità sfociano nell'ottenebramento del divino, comportandone la ritrazione dall'orizzonte dell'esistenza dell'uomo. In Caproni, però, tale immagine diviene il segno di un'*eclissi* che oscura non solo la divinità (le tracce del cui passaggio fluiscono in «niente»), ma anche la creatura[97]. In quella immagine si compendia un destino reciproco che riguarda sia il «tu eterno»[98] che l'«io» creaturale, giunto ora alla fine della propria *quête*: l'eclisse dell'alterità divina, *alter ego* e specchio del soggetto, coinciderà, allora, con il tramonto stesso dell'io lirico che alla fine *alza il capo* solo per eclissarsi, consegnato anch'esso al niente in cui scivola l'immagine del Cristo, incarnando, in tal modo, quel medesimo destino di fuga, sparizione e abbandono che coinvolge l'alterità.

Alberto Luciano

[96] M. BUBER, *L'eclissi di Dio. Considerazioni sul rapporto tra religione e filosofia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

[97] Nella filosofia di Heschel la nozione di eclissi verrà assunta proprio in riferimento all'uomo, alla sua «incapacità a percepire» il proprio «valore spirituale», all'uomo che ha ormai smarrito «la certezza della propria umanità» (A. J. HESCHEL, *Chi è l'uomo?*, traduzione di Lisa Mortara e Elèna Mortala di Veroli, con uno scritto di Elémire Zolla, Milano, SE, 2005, pp. 40-41).

[98] Ricorriamo qui alla nozione di «tu eterno» elaborata nell'ambito della filosofia dialogica di Buber in M. BUBER, *Io e tu* cit., pp. 111 e sgg.

Sul limine della vita
Rosselli e Celan tra poesia e autobiografia

Benché Amelia Rosselli e Paul Celan siano stati entrambi poeti devoti principalmente a una poetica della figuralità metaforica e connotativa, tanto da essere spesso stati accusati a torto di produrre opere "oscure" e di difficile interpretazione e lettura, la tragica assurdità della loro crudele vicenda biografica rimane centrale entro le trame del loro tessuto lirico, un asse portante che assume un'importanza essenziale e decisiva anche nelle scelte tematiche che informano le loro poesie. Ma la realtà che emerge attraverso le loro liriche, sia essa quella passata o quella a loro contemporanea, quella evocata o quella rimossa, non diventa mai referente puro e diretto, rispecchiamento preciso e oggettivo, perché costretta a passare con puntigliosità attraverso le maglie e i filtri di un io lirico che per entrambi i poeti esaminati non è mai sempre e solo autobiografico o confessionale, ma acquisisce spesso una valenza biografica e di universalità storica. Accade ovviamente che le modalità e i dispositivi che Celan e la Rosselli utilizzano per piegare la Storia con la S maiuscola sotto il dominio della lingua poetica siano molto differenti ed eterogenei, muovendosi essi su piani formali e contenutistici assai diversi, provenendo da due antitetici background culturali e inseguendo a loro modo due distanti idee di far poesia. È possibile, tuttavia, evidenziare alcune direttive convergenti che si muovono sotto traccia – nel sottosuolo delle loro strategie testuali e dei loro procedimenti poetici –, capaci di mettere in rilievo le modalità all'interno delle quali l'indirizzo autoriale dei due poeti, almeno nella prima parte della loro produzione, arriva a intrecciarsi, a fondersi sino all'inscindibilità, con la loro (auto)biografia e viceversa.

Marchiata a vita dalla condizione di «fuoriuscita», che ella stessa attribuisce a sé a alla propria famiglia per rifuggire dall'inesatta e ambigua definizione di «cosmopolita» e «apolide» con cui la critica italiana da subito la etichetta, la Rosselli

plasma a propria immagine e somiglianza una struttura poetica – più o meno coesa e coerente lungo l'intero arco della sua produzione in versi – fondata innanzitutto su un sé lirico che, nonostante i tentativi ripetuti di occultamento e di rifiuto, muovendosi ai margini della sua stessa autobiografia senza però mai soccombervi pienamente, trova, per usare le parole di Emmanuela Tandello, «in una figuratività narrante, la sua struttura mitologemica»[1], ossia il modello archetipico su cui impostare successivamente tutta una lunga serie di variazioni e modulazioni testuali e tematiche.

Incubando l'impulso scrittorio entro un preciso, serrato e assolutamente originale schema metrico e ritmico, la cosiddetta "forma-cubo" che la poetessa teorizza esplicitamente in *Spazi Metrici*, la Rosselli decide di autoimporsi una specifica delimitazione di campo volta a sintetizzare, senza perciò cedere a eccessi istintuali, il narrato poetico dentro una peculiare dimensione formale, che proprio in virtù della particolare rigidità ne favorisce l'esplosione centripeta. Il passaggio dal verso libero delle prime prove a un sistema chiuso e tendente a una regolarità fissa finisce con il favorire anche l'allargamento dello spettro percettivo di cui il soggetto poetico si fa portavoce, aprendosi a squarci di realtà che invece prima rischiavano di venire completamente inglobati entro un lirismo puramente introspettivo. Come confessa la stessa Rosselli in *Spazi Metrici*,

> Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era la mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi. In effetti nell'interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi[2].

All'interno di questa cornice regolatrice vive e pulsa il linguaggio della Rosselli, poetessa poliglotta, che sceglie però l'italiano come lingua d'elezione

[1] E. TANDELLO, *La Poesia e la purezza*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, p. XVI.
[2] A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, in EAD., *L'opera poetica*, op. cit., p. 186.

poetica, relegando l'inglese e il francese a raccolte considerabili minori. Il suo è un italiano irregolare, rotto, spezzato, che spesso si arricchisce consciamente tramite l'apporto e le influenze delle altre due lingue, facendosi penetrare saltuariamente da forestierismi, da calchi lessicali stranieri, o piegandosi a costrutti che in realtà non gli apparterrebbero, sempre però attraverso scelte pienamente lucide e razionali, figlie di precise valutazioni espressive, come ci teneva a sottolineare la Rosselli stessa, sfatando il tabù del "lapsus" a cui l'aveva condannata l'amico Pasolini nell'introduzione interpretativa, celeberrima sebbene un po' superficiale, con cui l'aveva lanciata nel mondo letterario italiano.

Il discorso che viene fuori dalle continue alterazioni e manomissioni della lingua poetica standard è ovviamente un discorso intento a rompere e a destabilizzare l'intero complesso di norme canoniche che fissano e limitano l'universo linguistico, stravolgendone i concetti di base. Ecco perché, costruendosi e agglomerandosi poi intorno a un dialogo intertestuale mai passivo ed esausto con gli autori amati – da Petrarca a Rimbaud, da Leopardi a Montale, passando per Lautréamont, Trakl e Campana – il dire poetico della Rosselli diviene quello che ella stessa definisce un «babelare commosso», straniante e sempre discosto dalla strada maestra, una lingua «angolare, strana, che parla da un margine, da un territorio altro, costellata di piccole esplosioni, ma anche da buffe e umoristiche trappole nelle quali il lettore è incoraggiato a cadere»[3]. Nella lingua poetica della Rosselli, nel suo continuo sfarsi e rifarsi, si rispecchiano dunque in pieno i lasciti, consci o no, del suo bagaglio esistenziale che, prima di farsi tema o contenuto, prima di essere metabolizzato poeticamente, pervade innanzitutto l'essenza stessa del suo versificare, dentro ogni singolo testo, ogni singola parola. Non a caso, sottolinea la Tandello, «nessun aspetto della poesia rosselliana, di conseguenza, esibisce la disappartenenza quanto il suo linguaggio, descritto come deviante e percorso da interferenze multilingui»[4].

Configurandosi come continuo gioco di fughe, di repulsioni e di specchi, il rapporto che intercorre tra la ricerca costante di un'unicità e autenticità poetica e il

[3] E. TANDELLO, *La Poesia e la purezza*, op. cit., p. XXI.
[4] Ivi, p. XIX.

pesante e ineludibile vissuto storico, che nella sua singolarità accoglie comunque un sostrato socio-politico comune a molti, è costellato da continui pieni e vuoti, come se la Rosselli camminasse in bilico su un soglia, su una cresta, senza volersi concedere del tutto né all'una né all'altra parte. Ecco perché quella frattura tra discorso poetico e vita – tratto fondante anche per lo sviluppo poetico di Celan – su cui le sue poesie sembrano costruirsi inaugura un moto che sarà uno dei tratti maggiormente peculiari della lirica rosselliana; in essa, infatti, non è tanto «la vita ad andare contro l'universo discorsivo, ma è questo ad andare contro la vita e a minacciarla»[5]. La Rosselli, dunque, non rinuncia mai a porre sopra ogni cosa il valore primario e inarrivabile del poetare, del suo linguaggio, perché solo in esso e attraverso di esso il soggetto lirico può ancora tentare disperatamente di affrontare il mondo esterno e la tragicità della Storia, cercando di ricreare e di riposizionare continuamente su di una scacchiera immaginifica ricordi, situazioni, dolori di un passato che mai dev'essere marmorizzato. Solo mediante un incessante lavorio di frammentazione e ricostruzione del materiale autobiografico, sia esso mnemonico o associativo, il soggetto lirico rosselliano prova a non rimanere ingabbiato fra le strette di un destino che la Storia sembra aver già scritto e imposto, aggrappandosi a ogni scappatoia pur di riaffermare la propria unicità entro la pluralità, per quanto tale unicità sia in fin dei conti «più sospettata che davvero riconosciuta»[6]. Per questo, nonostante la spinta biografica si renda del tutto evidente e captabile con una certa frequenza solo a partire dalla terza sezione di *Serie ospedaliera*, esplicitandosi poi definitivamente in *Documento* – come testimonia anche il nome della raccolta –, già *Variazioni belliche* è percorso da questo profondo conflitto costitutivo, capace di provocare ricorrenti paradossi. Se infatti da un lato, come già accennato, tutte le strategie testuali e i dispositivi poetici e lessicali vengono usati affinché l'energia poetica si sprigioni unicamente dal contesto lirico e scaturisca solo dalla tensione che si viene a creare nell'incrocio tra forma e parola, con l'intento dichiarato di far scomparire ogni segnale o coordinata facilmente e immediatamente riconoscibile, dall'altro l'intera

[5] Ivi, p. XXXV.
[6] *Ibidem*.

raccolta sembra essere abitata da un «forte desiderio di racconto», capace di «costruire una storia *altra* rispetto a quella già scritta (cioè avvenuta), che con essa intrattiene uno stretto rapporto, evitando, però, in qualche modo, il legame fatale di causa-effetto»[7]. Muovendosi ad elastico tra il bisogno poetico di (ri)costruire una narrazione nuova e non assoggettata agli istituti della Storia, che si nutra assiduamente della promessa di un'altra realtà potenziale da vivere e raccontare, e la volontà di non appesantire eccessivamente il fare lirico con spinte attualizzanti e richiami provenienti dalla quotidianità, la Rosselli riesce a rendere la propria poesia identica a se stessa, straniera in patria e ricercatrice solitaria, instancabilmente all'inseguimento di un varco attraverso cui accedere per non sentirsi ancora e sempre in esilio.

Accade, perciò, che dall'intima e solidale fusione tra il contenuto esperienziale e contingente, che si fa tematica, e la gamma di soluzioni espressive e stilistiche proprie dell'"officina" rosselliana viene fuori un protagonista lirico «la cui precarietà si dichiara attraverso un'intera gamma di fenomeni, complessivamente riconducibili al "dramma pronominale" da Contini individuato quale tratto tipico dell'"Io espressionistico"»[8], che ruotano tutti intorno alla difficoltà d'individuare e riconoscere un vero e proprio soggetto poetico, tendente spesso a camuffarsi o a smarrirsi in un intricato e complesso valzer di pronomi, o a instillarsi entro contesti e situazioni inanimate e astratte. Altre caratterizzazioni di questo fenomeno si sviluppano attraverso «processi di identificazione diversamente orientati: nel senso di un'introiezione del mondo nell'io, ma anche in quello della proiezione dell'io nel mondo»[9]. Riuscendo a garantire continuità e coerenza ai differenti e multipli aspetti che si stratificano infratestualmente e macrotestualmente, la Rosselli rifugge da qualsiasi astrattismo, impressionismo o aleatorietà, consegnandoci una poesia in grado di mettere in stato d'accusa la Storia, la Storia dei drammi laceranti e delle morti ingiuste e infinite, la Storia che la circonda e giganteggia intorno a lei. Ecco

[7] Ivi, pp. XXXVI-XXXVII.
[8] *Notizie sui testi*, a cura di F. Carbognin, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1294.
[9] *Ibidem*.

perché la poesia diventa sopravvivenza, unico modo per scampare a una morte altrimenti certa, «atto di comunicazione intenzionale, che persegue e mette in scena la possibilità e la realtà di significare, malgrado le innumerevoli riprove del contrario»[10].

Così come la Rosselli anche Paul Celan – probabilmente il più grande poeta sorto dalle ceneri della Seconda guerra mondiale – si trova a scrivere i propri componimenti lirici sotto il giogo pesante di un passato drammatico e insopportabile, vittima di un esilio forzato, che lo porta lontano dalla sua terra natia, terra di morte e distruzione. Ma ciò da cui Celan non si allontanerà mai, almeno nel poetare, è la propria lingua madre, il tedesco, considerato dal poeta l'estremo legame non recidibile con la sua famiglia, la sua eredità, la sua giovinezza, l'unico appiglio a cui aggrapparsi, una volta persa ogni possibilità di avere ancora un luogo da chiamare "casa". Accettando come logica conseguenza della propria scelta linguistica l'isolamento intellettuale che lo caratterizza soprattutto nei primi anni parigini, Celan decide di non affidarsi a nessun altro idioma, sebbene tale opzione sembri la più conveniente, perché fortemente contrario al bilinguismo poetico e assolutamente convinto che abdicare alla lingua della madre vorrebbe dire estirpare dal terreno anche l'ultima radice di un passato che, sebbene oscuro e avvolto unicamente da dolore e sofferenza, non merita di sprofondare nell'oblio. Ecco perché, se si vuole intavolare un discorso sul rapporto tra impianto, strutturazione lirica e biografia in Paul Celan, non si può non partire proprio dalla lingua e dalla decisione di continuare a utilizzare il tedesco, grande e insuperabile paradosso che investe con notevoli conseguenze l'intera opera poetica del suddetto. Perché il tedesco, lo impone l'unidirezionalità implacabile della Storia, non può più essere una lingua neutra, specialmente per chi è uscito fatto a pezzi, devastato dagli orrori imposti dalla follia germanica; è stata la lingua dei trucidatori, degli ideologi intrisi d'odio, degli assassini di milioni di persone, in definitiva una lingua irrevocabilmente compromessa e macchiata di sangue. Ma è proprio a partire dall'assunzione lirica del

[10] E. TANDELLO, *La Poesia e la purezza*, op. cit., p. XL.

tedesco che si inaugura una delle direttive fondanti del dire poetico di Celan, che decide di agire sulla lingua tedesca con l'intenzione di riscattarla dall'abominio della Shoah. Ovviamente il tentativo progressivo di «riconquistare un tedesco ebreo legittimo quanto il tedesco non ebreo»[11], di denazificare l'idioma a lui caro, non può che svilupparsi attraverso una ricerca poetica, insieme lessicale e tematica, che si rivela fin da subito lacerante e distruttiva, che richiede un lungo e frenetico lavoro di demolizione e ricostruzione straziante, all'insegna di una sorta di contro-lingua capace, sillaba dopo sillaba e parola dopo parola, di reinnestarsi sul nervo principale del tedesco canonico per strapparlo alla sua ignominia.

In *Papavero e Memoria* (*Mohn und Gedächtnis*), la prima raccolta pubblicata e riconosciuta tale da Celan, il linguaggio è ancora in grado di fare da mediatore tra il soggetto e la percezione che esso ha della realtà e del mondo circostante, è ancora capace di far da tramite e da raccordo. Tuttavia, già dalla raccolta successiva, *Di soglia in soglia* (*Von Schwelle zu Schwelle*), il panorama cambia; la lingua sembra infatti problematizzarsi, interrogando non più il mondo, ma se stessa, inceppandosi continuamente, isolandosi. «La lingua di fronte alla realtà si dimostra impacciata […] la sua struttura è diversa da quella del mondo e non vuol essere confusa in nessun modo con esso. Là, dove la lingua e la realtà si scontrano, si sviluppano solo negazioni»[12], scrive Moshe Kahn a tal proposito. Questa lingua che Celan cerca di redimere in ogni poesia è, però, contemporaneamente sempre sospinta verso un graduale e incontrovertibile processo di dissolvimento, così come d'altra parte il poema stesso, che può sopravvivere solamente affermandosi ai margini di se stesso.

Paul Celan, come uomo prima che come poeta, è costantemente assillato da un profondo sentimento di colpevolezza, quel senso di colpa che attanaglia i sopravvissuti, i salvati, rei di essere ancora vivi senza nessun apparente motivo o merito. Accade allora che, per tentare di giustificare il proprio fortuito e del tutto casuale diritto alla vita, a così tanti altri ingiustamente negato, la figuratività narrante

[11] J. E. JACKSON, *Dolore, lutto e memoria*, in *Per un'estetica della memoria*, in *Discipline filosofiche*, a cura di L. Regazzoni, XIII, 2, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 92.
[12] M. KAHN, *Introduzione* a P. CELAN, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. 19.

al centro dell'universo lirico celaniano assume su di sé il compito di farsi portavoce dei tanti, troppi morti insepolti, doppiamente vittime, non solo dell'Olocausto ma anche del silenzio, dall'anonimità e della scomparsa di Dio. Ciò che più sconvolge l'immaginario poetico di Celan, turbandone la trama e l'ordito, scuotendone la forma e l'andamento, non è la morte, o almeno la morte quale entità in sé e per sé, ma è soprattutto la modalità attraverso cui questa morte imposta forzosamente e non testimoniabile si è abbattuta su milioni di ebrei innocenti, nonché sui suoi genitori. È all'interno di questa dimensione di perdita irrecuperabile e non raccontabile che si svolge e si afferma l'assurda trama del dramma nel dramma. La voce dell'io lirico, quindi, non può che diventare voce e parola altrui, farsi eco di morte, farsi tramite immaginifico – ed è qui che esplode la potenza poetica di Celan, capace di afferrare «l'indicibile per i suoi margini»[13] – della parola, della preghiera, del supplizio spezzato di coloro a cui ogni spasmo di vita è stato strappato via. Ecco perché, pur essendo profondamente intimista e soggettivista, la poesia celaniana si arricchisce di una spinta collettivista, che ne ingrossa la vena e la portata, caricandola di un pathos figurativo ineguagliato. Nonostante l'obiettivo intrinseco di sopravvivere al tempo e al proprio presente – sottinteso d'ogni forma d'arte che si possa chiamare tale – la poesia di Celan non diventa mai astorica né atemporale, perché ben conscia e consapevole delle proprie «date» – caratteristica d'altronde comune a gran parte della produzione poetica del secondo Novecento –, ossia «del modo con cui a ognuno di noi si è rivelato lo scandalo insostenibile della storia»[14]. È proprio in virtù della scoperta di questa nuova condizione, di questo nuovo e inscindibile legame con il proprio tempo, che Celan è in grado di rimettere radicalmente in discussione lo statuto poetico fino ad allora canonizzato; sotto il giogo pressante della Storia, infatti, la poesia è costretta a ripensare il proprio cammino, rinunciando a credere nell'illusione che l'Arte sia ancora qualcosa di dato e di certo, di incontrovertibile, per inseguire invece l'antiparola, il «Viva il Re!» della Lucile büchneriana, che,

[13] K. SCHWEDHELM, recensione a *Mohn und Gedächtnis*, in *«Wort und Warheir»*, VIII, 7, 1953; citato da G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, in P. CELAN, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998, p. XXXVII.
[14] G. BEVILACQUA, *Introduzione*, in P. CELAN, *La verità della poesia: il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 2008.

riscattando l'assurdo e dandogli voce, inaugura una via nuova e ancora non battuta. Caricandosi di una spinta creaturale e naturale ("volto di Medusa"), accettando l'eventualità di andare incontro al proprio decesso, assumendo su di sé il rischio di un pauroso ammutolire, la poesia può ancora rappresentare una "svolta del respiro", l'ultima possibilità che «all'atto dell'inspirazione, ossia dell'assunzione dell'aria che ci tocca respirare, segua una espirazione che, giovandosi del mezzo artistico, restituisca come poesia la realtà che ci circonda»[15].

Più di tutte le altre raccolte, *Papavero e Memoria* (*Mohn und Gedächtnis*) – dove *Papavero* è da intendersi nel suo significato metaforicamente traslato – si snoda sul filo sottile di quella dicotomia che viene sin da subito configurata dai termini antitetici e tuttavia complementari che titolano l'opera. Com'è, infatti, possibile conciliare le due cose entro un quadro concorde, pacificato e omogeneo? Celan non riuscirà a vincere questa sfida a livello esistenziale, ma sul piano poetico è invece abilissimo nell'attuare una sintesi formale e tematica che, almeno in quest'esordio, si equilibra con una certa regolarità tra la memoria e il ricordo dolente del recentissimo passato e l'aspirazione legittima ad aprire un nuovo e rinnovato capitolo della propria vita, senza che gli antichi strascichi di morte e sofferenza lo sovrastino completamente, alternando con tono ancora densamente lirico ed elegiaco tematizzazioni amorose, spinte speranzose e addolorate reminiscenze funebri, senza però mai scadere nella vana estetizzazione della parola. D'altronde, come scrive Moshe Kahn, «Celan non è del parere che la sciagura si trasfiguri necessariamente nominandola. […] In tal modo non risparmia alcun che di ciò che è terrificante dell'esperienza passata facendola diventare per il lettore un fatto vivo, immediato e presente»[16].

Anche l'oscurità in cui si annida la sua poetica – frutto di un'ardua selezione lessicale, della deregolamentazione della sintassi e della tendenza persistente all'ellissi, di un'estrosa figuratività metaforica – non è mai raggiunta per puro calcolo o strategia: essa non rappresenta altro che il tentativo di sconfessare la chiarezza,

[15] G. BEVILACQUA, *Eros-Nostos-Thanatos*, in P. CELAN, *Poesie*, ed. del 1998 cit., p. XCVI.
[16] M. KAHN, *Introduzione* a P. CELAN, *Poesie*, op. cit., p. 13.

quella falsa chiarezza in cui troppo a lungo il dire poetico si è illuso di brillare. Ma il sostrato ancor più profondo, il nucleo centrale e magmatico su cui si snoda l'intera ricerca esistenziale, poetica e intellettuale di Celan ruota inevitabilmente e drammaticamente intorno al celeberrimo monito adorniano, che come una scure si è abbattuto ferocemente sull'essenza ontologica del poetare stesso e del bello estetico. Celan condivide l'idea che una poesia puramente artistica ("essere marionettesco") e avulsa dalle circostanze sia ormai impossibile da perseguire e del tutto irrilevante, priva di ogni senso e ragion d'essere; tuttavia, non può rassegnarsi quietamente all'argomentazione eccessivamente generalista del filosofo francofortese. Perché, sebbene la stilizzazione lirica rischi effettivamente di trasformare un lutto e un dolore indicibili e incommensurabili in pura fruizione, magari anche piacevole, è pur vero che «l'arte – nell'eccezione più ampia del termine – è e resta il mezzo di gran lunga più efficace per conferire perennità alla memoria di un fatto, e i fatti quanto più sono terribili tanto più chiedono a gran voce di non essere sepolti nella dimenticanza»[17]. Tanto che lo stesso Adorno sarà costretto qualche anno più tardi – probabilmente proprio a causa del confronto serrato con la poetica celaniana, capace di schiudergli una fessura sino a quel momento impensata – a ritrattare la famosa affermazione, scrivendo:

> L'arte, che non è più possibile se non riflessa, deve da sé rinunciare alla serenità. Ve la costringono innanzitutto gli avvenimenti più recenti. Il dire che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena[18].

La poesia si configura, dunque, per Celan come l'ultima possibilità di intraprendere un dialogo con l'*altro*, con il *tutt'altro*; come l'ultima, unica e disperata speranza di mettersi in cammino, un cammino sprovvisto di mete precise e definite,

[17] G. BEVILACQUA, *Eros-Nostos-Thanatos*, op. cit., p. XXXVI.
[18] T. W. ADORNO, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, p. 232.

alla ricerca di un *tu*, vicino o lontano, ma pur sempre concepibile, capace forse di raccogliere un giorno il messaggio nascosto nella bottiglia e d'instaurare un colloquio che, seppure intermittente e complesso, sia ancora e sempre fatto di parole e non di silenzio.

Legati a doppia mandata a una dimensione esistenziale che è allo stesso tempo poetica e a una ricerca poetica che è contemporaneamente anche e soprattutto inevitabile espressione esistenziale ed esperienziale, Amelia Rosselli e Paul Celan sono tra i pochi poeti del '900 in cui il legame conflittuale e insolvibile tra universo discorsivo e testimonianza storico-biografica ha travalicato con estrema urgenza i confini dei singoli componimenti lirici, delle singole raccolte pubblicate, sino a confluire prepotentemente nelle riflessioni intime e soggettive, nelle scelte di vita, influenzandole e modificandone la fisionomia. Declinando in maniera differente e divergente gli input dicotomici affluenti dalla costante e mai passiva dialettica tra memoria, testimonianza e una vocazione poetica autentica e originale, le poetiche di questi due autori sono destinate a svilupparsi seguendo delle orbite che certamente interessano per gran parte spazi e motivi tra loro eterogenei, ma che combaciano su un punto nevralgico di estrema delicatezza e pregnanza, quello dell'incontro-scontro fra il desiderio pressante di affermazione del proprio io lirico, del proprio dire poetico, e la necessità di contribuire alla formazione di un più ampio e vasto dialogo – basato su delle coordinate universali comuni all'intera condizione umana –, immaginabile e costituibile unicamente attraverso la poesia e il suo linguaggio.

La riproposizione ossessiva della frattura insanabile tra discorso e autobiografia che emerge dai loro testi è sorretta, fino al punto di non ritorno, solamente dall'idea di una possibile sintesi attuabile grazie al potere indiscutibile della parola poetica. Ecco perché per entrambi il bisogno di recuperare un luogo di appartenenza, delineabile solo astrattamente, viene a configurarsi all'interno di un'incessante dinamica di indagine poetica, volta a riaffermare ininterrottamente, superati i dubbi e mediate le riflessioni di carattere tecnico-formale, direzioni e sensi di marcia verso cui sia possibile rivolgere lo sguardo in mancanza di ogni altra

certezza o convinzione. Cessata la spinta propulsiva di questa tensione sempre alimentata dalla dualità poesia-vita, l'esperienza esistenziale viene a perdere di significato, si annichilisce. La realtà, soggiogata da una Storia tragica e non più interiorizzabile i cui orrori, seppur diventati memoria passata, appaiono non riscattabili, prevale definitivamente sulla sua percezione e rielaborazione poetica, a un tempo intima e collettiva. Amelia Rosselli e Paul Celan hanno vinto la loro sfida a livello poetico raggiungendo vette espressive ineguagliabili, sondando profondità a molti altri inaccessibili, anche se ciò ha significato, forse, perdere a livello esistenziale.

Niccolò Amelii

L'approccio psicoanalitico alla letteratura in Italia: il contributo di Trieste

Le teorie psicoanalitiche iniziano a farsi strada, e a richiamare l'attenzione di studiosi e psichiatri italiani, a partire dal 1908. Da quel momento, infatti, comincia la divulgazione scientifica della psicoanalisi nella cultura italiana tramite alcuni articoli pubblicati su riviste psichiatriche dell'epoca. Ciononostante, soltanto intorno agli anni '20 la diffusione massiva delle teorie di Sigmund Freud suscita un vero e proprio scalpore nel panorama italiano. Nonostante ciò, il numero di coloro che si occupano seriamente di tali teorie innovative è molto ridotto e l'indirizzo del gruppo italiano è unicamente freudiano: perciò, le idee di Jung e Adler, ad esempio, non si diffondono in Italia prima degli anni '40.

Tra i freudiani italiani più importanti del periodo si possono annoverare Vittorio Benussi, Marco Levi-Bianchini, Edoardo Weiss, Emilio Servadio, Cesare Luigi Musatti. A tal proposito sono di grande importanza la fondazione della Società Psicoanalitica Italiana, avvenuta nel 1925 a Teramo da parte dello psichiatra Marco Levi-Bianchini, e la nascita della «Rivista Italiana di Psicoanalisi», fondata dallo psicoanalista triestino Edoardo Weiss nel 1932.

Sempre negli anni '20 iniziano anche a manifestarsi le prime espressioni di dissenso nei riguardi di tali teorie. Che una nuova disciplina, portatrice di idee molto innovative rispetto alle ideologie esistenti, generi dei dubbi e delle resistenze si può facilmente comprendere, ma è tanto importante quanto necessario mettere in luce le motivazioni di queste resistenze per risalire al quadro generale del periodo in cui la psicoanalisi si è diffusa in Italia, per poi affermarsi stabilmente. In tale prospettiva appare opportuno dare spazio alle parole di uno dei maggiori studiosi del rapporto tra psicoanalisi e letteratura italiana, Michel David, il quale ha individuato quattro fattori specifici di tale ostilità:

Il primo è dovuto alla preponderanza di un indirizzo filosofico, quello dell'idealismo immanentistico, il cui monismo spiritualistico totalitario decretò il silenzio su una dottrina considerata deterministica o irrazionale, contraddittoria nella sua base (l'inconscio), insomma una "pseudoscienza". Così la pedagogia applicata dall'idealismo rifiutò nelle scuole ogni psicologia che non fosse quella "filosofica". Un secondo fattore, legato alla storia particolare d'Italia, fu il fascismo, il cui ottimismo volontaristico non poteva far buon viso a una visione pessimistica dell'uomo come quella di Freud. Un terzo fattore di opposizione, importantissimo, fu costituito dalla religione cattolica, la quale non volle vedere nella dottrina di Freud altro che determinismo filosofico ed esagerazione pansessualistica, materialismo. Un quarto fattore fu la resistenza violenta degli ambienti universitari e clinici, cioè del mondo scientifico interessato più da vicino alle implicazioni della psicoanalisi[1].

Tra le resistenze alle teorie di Freud, quella emersa nell'ambito clinico-psichiatrico da parte di Cesare Lombroso ed Enrico Morselli ha costituito un vero e proprio ostacolo alla diffusione dei concetti freudiani in Italia. Nelle pagine in cui David si sofferma sulla figura di Lombroso si legge:

Il rifiuto, da parte idealista, di interessarsi al lato patologico dell'artista fu certamente esagerato in Italia e dovuto in gran parte alla rudimentale teoria di Lombroso. Così non ci si rese conto abbastanza che nell'equazione lombrosiana (genio=follia) vi era forse una verità nascosta, la quale richiedeva per essere esplicitata un arduo lavoro di scavo. La parola vaga "genio," forse andava sostituita con quella di "uomo". Ogni uomo infatti è soggetto alla "regressione", e se la osserviamo particolarmente nei cosiddetti "geni" è solo perché l'uomo d'eccezione è più esposto, più pubblico, e del resto il suo genio sta nel sapere tornare ogni volta dalla sua regressione e raccontarcela […]. Lombroso, per concludere, dopo essere stato un elemento fecondo nelle scienze antropologiche e mediche italiane, è rapidamente diventato un freno all'assimilazione di altri indirizzi di ricerca e specialmente della psicoanalisi. Con il pretesto che vi era già stato Lombroso, gli scienziati italiani respinsero Freud dall'antropologia, dalla sessuologia, dalla pedagogia, dalla criminologia, dalla neuropsichiatria. Con lo stesso pretesto, e incoraggiati dall'atteggiamento di questi scienziati, i letterati e i critici respinsero ugualmente Freud[2].

Per quanto riguarda la psicoanalisi applicata all'arte, si tratta di una diffidenza mista a una certa incomprensione da parte dell'idealismo filosofico italiano. La voce di alcune opposizioni, a tal proposito, è rappresentata da Benedetto Croce, il quale – sempre con le parole di David – ha definito la psicoanalisi in diverse occasioni

[1] M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 7.
[2] Ivi, pp. 21, 23.

come ‘pseudoscienza’, ‘guazzabuglio’ ed ‘empirica’, oltre a considerare la psicologia, in generale, come un’ancella della filosofia, o come un mezzo empirico ‘al servizio della rievocazione estetica’. Egli, nei confronti di Freud, nonostante accettasse parecchi punti positivi (certe considerazioni sul sogno o sul comico, per esempio), respingeva ogni pretesa ‘metafisica’ del freudismo (l’«inconscio», identificato erroneamente con l’«inconoscibile»; la confusione del «sano» con il «malato»; l’impossibilità teorica della «sublimazione»)[3].

In quel periodo anche Giovanni Gentile era dell’idea di Croce; e anche le sue successive asserzioni, in qualità di Ministro della Pubblica istruzione, «la sua politica ministeriale di indebolimento diretto e indiretto dell’insegnamento della psicologia nella scuola media e universitaria; il suo influsso su riviste e su indirizzi di studio in campo non solo filosofico; perfino la sua direzione dell’Enciclopedia Treccani»[4] hanno fatto sì che le teorie psicoanalitiche trovassero molta difficoltà a essere accettate e applicate nella cultura italiana.

Tuttavia, è importante sottolineare il motivo più specifico, che peraltro persiste ancora oggi in diversi ambiti del sapere, per cui la collocazione della psicoanalisi all’interno del mondo clinico, scientifico, accademico e letterario è avvenuta con un ritardo notevole rispetto agli altri paesi europei. A tal proposito David afferma:

[…] del freudismo si volle considerare quindi il solo aspetto sessuale, trascurando la scoperta del dinamismo unitario della psiche e la valutazione delle difese dell’Io. La cristallizzazione della teoria di Freud intorno a questo nucleo sommario si diffuse in Italia dopo la guerra e rimase per la maggior parte delle persone colte l’unico elemento chiaro del sistema. In questo senso, molti sono ancora oggi fermi a questa rappresentazione unilaterale. Il cosiddetto “pansessualismo” sarà dunque un elemento sicuro di valutazione per saggiare l’informazione di uno scrittore o di un critico[5].

In tale prospettiva lo psicoanalista Weiss è giunto a una riconsiderazione pertinente all’origine di quest’idea nata intorno alle teorie di Freud e condivisa da molti, insistendo «molto sull’errore di quelli che vedevano a tutti i costi il

[3] Ivi, pp. 23-24. Ma per un diverso punto di vista si legga almeno D. COLI, *Croce, Laterza e la cultura europea*, Milano, Il Mulino, 1983.
[4] M. DAVID, *Letteratura e Psicanalisi*, Milano, Mursia, 1967, p. 65.
[5] M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, op. cit., p. 247.

“pansessualismo” di Freud, rilevando che fonte di tale errore in Italia era la confusione linguisticamente facile tra “libido” e “libidine”»[6].

Comunque, nonostante l’ostruzionismo di coloro che osteggiavano l’approccio psicoanalitico, questa disciplina, tramite differenti canali quali cinema, teatro e letteratura, è riuscita a diffondersi e a influire anche sul panorama italiano in modo realmente efficace. L’interesse degli scrittori italiani verso la psiche umana, infatti, di certo esistente ancor prima della diffusione della psicoanalisi in Italia, ha subito un notevole incremento grazie alla conoscenza delle teorie di Freud.

Così come Freud ha arricchito, in un certo senso, la concezione psicoanalitica attraverso l’arte e la letteratura, anche i poeti hanno percepito, da subito, che attraverso gli apporti e i portati psicoanalitico-psicologici avrebbero reso ancor più esplicabile il contenuto e il tema delle loro opere. A questo punto sarebbe opportuno affermare che l’influenza di Freud sulla letteratura è stata centrale: quello tra psicoanalisi e letteratura è stato uno scambio molto proficuo in quanto entrambe mirano alla conoscenza e alla comprensione dell’uomo nella sua complessità. E, forse, non è un caso che questa nuova disciplina, ovvero la “scienza dell’uomo”, che suscitava così tanto scetticismo in filosofi, medici e scienziati, sia stata presa in benevola considerazione da scrittori e poeti italiani.

In Italia le prime produzioni letterarie pervase di concetti psicoanalitici giungono dalla città di Trieste[7], la quale, godendo del privilegio di essere una città di confine, si assume, soprattutto intorno agli anni ’20, il ruolo di ponte tra il mondo estero – inteso come territorio dell’impero austro-ungarico – e quello italiano: perciò in essa vige (ancora oggi) uno spirito mitteleuropeo. Proprio dalla città di Trieste è, allora, più semplice udire la voce freudiana, sia da lui stesso sia dalle attendibili testimonianze di importanti psicoanalisti come Weiss e Benussi, che hanno seguito,

---

[6] Ivi, p. 201.

[7] Cfr. M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana* (op. cit., pp. 373-441), per la storia politica e culturale di Trieste e per i nomi che hanno inciso sullo sviluppo della psicoanalisi negli ambienti soprattutto culturali e letterari, oltre a quelli scientifici. Una rassegna simile della cerchia triestina ma dotata di un’interessantissima impronta personale è stata elaborata dallo scrittore triestino Giorgio Voghera in G. VOGHERA, *Gli anni della psicoanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1995.

presso le Università di Vienna e Graz, la cattedra di filosofia e psicologia, e che operano appunto a Trieste. Essa, in tal modo, diventa la culla delle idee psicologiche e soprattutto psicoanalitiche. E proprio in questa città il ventaglio letterario italiano si apre sotto la lente psicoanalitica con Ettore Schmitz, noto con lo pseudonimo di Italo Svevo; *La coscienza di Zeno* (1923), infatti, non solo rappresenta uno dei capisaldi della letteratura italiana, ma anche conferisce alla letteratura una nuova dimensione: quella psicologico-psicoanalitica.

Il contributo sveviano ha, in un certo senso, compensato il ritardo del debutto psicoanalitico in Italia e ha fatto sì che la letteratura italiana corresse di pari passo con la letteratura estera, con la possibilità di generare degli artefici italiani pari a Dostoevskij, Joyce, Kafka, Proust, Woolf, Mann. Inoltre, questa nuova dimensione psicoanalitica della letteratura italiana ha costituito uno dei motivi più attraenti e fruttiferi di tutta la narrativa novecentesca.

La psicoanalisi ha attirato l'attenzione di Svevo in modo particolare e l'ha condotto a tradurre anche un testo di Freud sul sogno[8]. Ma la cosa più importante è che egli ha trovato una via d'uscita per se stesso attraverso la psicoanalisi, e la sua letteratura lo testimonia e lo rispecchia. Come sottolineano le parole di Enrico Castrovilli,

> Il fallimento della vita e il pensiero della morte non spingono Svevo a chiudersi nella sfera depressiva e rinunciataria, […] egli, proprio nelle disgrazie dimostra di possedere qualità umane attinenti a caratteri forti e risolutori: la tendenza a evadere, a sdrammatizzare, unita all'analisi delle proprie capacità interiori[9].

Nella stessa area geografica si osserva un altro esempio di avvicinamento alla psicoanalisi con Umberto Saba. È possibile notare che, rispetto a Svevo, per lui la

[8] Probabilmente si tratta del testo intitolato *Il sogno*, che apparve per la prima volta nel 1901. Per ulteriori informazioni si veda M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 42.

[9] E. CASTROVILLI, *Storia del romanzo psicologico. Il Novecento italiano da Svevo a Lazzaro*, Roma, Bel-Ami, 2009, p. 5.

psicoanalisi rappresenta ancor di più una salvezza interiore; come ha osservato Giorgio Voghera,

credo che – a parte, naturalmente, Weiss stesso – nessun altro triestino abbia dato alla psicanalisi un contributo paragonabile a quello dato da Saba (un contributo non strettamente scientifico, si intende, ma non per questo meno importante per la diffusione e per la retta comprensione di questa disciplina a Trieste e in Italia); e forse su nessun'altra opera poetica gli insegnamenti di Freud hanno avuto un'influenza comparabile a quella che hanno esercitato sull'opera di Saba[10].

Nella poetica di Umberto Saba sono diversi gli scritti pervasi della psicologia del profondo, dall'opera *Il Piccolo Berto* (1929-1931), dedicata al suo psicoanalista Weiss, ai sonetti autobiografici raccolti in *Autobiografia* (1924). Ma anche l'opera di Svevo, benché egli abbia affermato di non aver basato il romanzo sulla propria esperienza, porta le tracce autobiografiche all'interno della trama, come l'ossessione nevrotica del protagonista Zeno, di cui anche Svevo stesso soffriva nella vita reale[11]. In relazione a tale aspetto autobiografico è possibile affiancare a questi ultimi anche il veneto Giuseppe Berto che, con *Il male oscuro* (1964), si è avvicinato alla psicoanalisi per risolvere problemi personali: la sua opera, infatti, è frutto di questa esperienza poiché scritta su consiglio del suo psicoanalista.

In tale prospettiva si ritiene rilevante ricordare le parole di Stefano Ferrari:

Nel caso della scrittura, per così dire, mediata, del romanzo autobiografico, quando cioè l'Io dell'autore (per esempio Proust o Svevo) si è già come proiettato e scisso in quello del Narratore o del Zeno, che scrive e che scrivendo si consola, il Super-io finisce in parte per coincidere e identificarsi anche con la coscienza, e quasi la 'supercoscienza', dell'autore. Ciò consente allo scrittore di assumere quell'atteggiamento di superiorità e distacco, più o meno esplicitamente ironico (si pensi a Svevo) nei confronti delle offese della realtà, che sta alla base della funzione difensiva dell'umorismo e della scrittura: l'io dell'autore, attraverso il gioco

[10] G. VOGHERA, *Gli anni della psicoanalisi*, op. cit., pp. 20-21.

[11] Si ricorda in particolare il saggio di Donatella La Monaca, in cui si considera come orientamento poetico fortemente sveviano il muoversi «in modo sempre più profondo e voluto, all'interno di questo autobiografismo, sempre con l'intento di consegnare ad ogni sua opera un ritratto di sé ed un'interpretazione delle relazioni umane attraverso le scelte inventive» (D. LA MONACA, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo ed Elsa Morante*, Roma, Salvatore Sciascia, 2005, p. 224).

ambiguo della ‘negazione letteraria’, dietro la maschera rivelatrice del suo personaggio, si concede il lusso e il piacere dell’autoconsolazione[12].

Non solo nelle opere autobiografiche ma in tutta la letteratura italiana si nota, a partire dagli anni ’20 in poi, un che di introspettivo, anche quando si tratta di “mera finzione”. Circoscrivendo l’area di indagine al solo ambito romanzesco, è doveroso aggiungere che si tratta di una nuova era, che si spalanca davanti agli occhi dei romanzieri italiani, in cui ci si allontana sempre più dallo sguardo tradizionale che vigeva fino a quel momento nel romanzo italiano. Non è un compito facile, per i nuovi scrittori, abituarsi a un diverso modo di pensare all’uomo e di descriverlo sotto un’angolatura del tutto nuova rispetto a quella di un tempo. Tale mutata percezione dell’uomo rappresenta direttamente i cambiamenti che porta con sé il Novecento: da un individuo sempre composto, altruista, buono, conservatore nei valori familiari e sociali si passa a un altro caratterizzato da individualismo, corruzione, falsità, alterazione interiore e scomposizione caratteriale, in cui la complessità nevrotica, emergendo come un’urgenza da tenere sotto controllo, diventa sempre più complicata fino a rendere sconosciuto l’uomo a se stesso.

Con l’ingresso della psicoanalisi nella letteratura, iniziano a essere messi in discussione dogmi culturali prima accettati a occhi chiusi, che vengono approfonditi senza tabù. Non si tratta più di romanzi di pura evasione, ma di opere pervase di insicurezza e inquietudine, che non forniscono risposte perché sono cariche di punti interrogativi. Al lettore vengono, così, richiesti un grande impegno e, contemporaneamente, un’approfondita riflessione sulla condizione dell’uomo, sullo sgretolamento della sua integrità: la sua vita e la sua esistenza psicologica vengono poste sotto una lente di ingrandimento. Questo nuovo flusso della letteratura fa capire come essa si adegui alle esigenze e agli esiti di una civiltà industrializzata e condizionata dalle ossessioni e dalle nevrosi.

[12] S. FERRARI, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma, Laterza, 2003, p. 121.

In questo cambiamento, però, il romanzo ha avuto delle difficoltà di adattamento, di comprensione e anche di scrittura. Il motivo di questa difficoltà è spiegato opportunatamente da Castrovilli:

> se il romanzo psicologico ristagnava, la colpa non era da addebitare alla mancanza d'informazioni (le idee circolavano, anche se vigeva un regime culturale apatico e quasi terroristico) ma era, invece, da attribuirla all'ostinata concezione che il mondo della cultura italiana aveva del romanziere e del romanzo: il primo, un talento chiuso e isolato dall'ambiente scientifico; il secondo, un genere letterario piacevole, ordinato e delicato, quasi un modello per i lettori che volevano mantenere i privilegi della classe sociale cui appartenevano. Un errore di valutazione molto grave, che fu letale – lo è tutt'oggi – per i rapporti tra letteratura e scienza (ciò che invece non era accaduto per alcune letterature europee)[13].

Prendendo le mosse da tali risvolti tematici, la letteratura italiana si è alimentata sempre più degli apporti psicoanalitici, che hanno costituito l'impronta personale di alcuni scrittori: solo per citare alcuni nomi, Luigi Pirandello, Federico Tozzi, Massimo Bontempelli, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale.

Gli sviluppi letterari si sono mossi di pari passo con i risultati della critica letteraria. Difatti, malgrado il ritardo del debutto della psicoanalisi sulla scena italiana, diversi studiosi e critici si sono serviti proficuamente delle teorie psicoanalitiche, e non solo di quelle freudiane, come Giacomo Debenedetti, Mario Lavagetto, Francesco Orlando, Elio Gioanola, Michel David, Arrigo Stara, Stefano Agosti, Alessandro Serpieri, Sebastiano Timpanaro, Giuseppe Sertoli, Alessandro Pagnini *etc*.

L'impegno degli studiosi è stato principalmente rivolto a chiarire i nodi impliciti del discorso disseminati dallo scrittore-poeta all'interno del testo, ora intenzionalmente ora inconsapevolmente. In tutti e due i casi, ma soprattutto nel secondo, i concetti offerti dalla psicoanalisi e le loro interpretazioni soccorrono gli

[13] E. CASTROVILLI, *Storia del romanzo psicologico. Il Novecento italiano da Svevo a Lazzaro*, op. cit., p. 32.

studiosi fornendo loro dei punti di riferimento nel "decostruire" il testo[14], operazione inderogabile anche nell'applicazione clinica della psicoanalisi.

Effettivamente, come ricorda Lavagetto, «l'etimologia stessa della parola "testo" ne rivela le funzioni: il tessere e l'intrecciare sono nati dal desiderio di nascondere»[15] e, per avviarsi verso le pieghe oscure dell'anima dello scritto, occorre decostruirlo, operazione che tante volte corrisponde anche alla riscrittura del testo d'origine. Se si considera questa "decostruzione" esclusivamente in relazione alla critica psicoanalitica, è possibile porsi una domanda: cosa emerge essenzialmente dall'interpretazione data dalla critica psicoanalitica al testo? La verità che lo scrittore-poeta ha cercato di nascondere? La risposta sarebbe no, perché, a differenza della critica in generale, quella psicoanalitica non svela, né pretende di farlo, nessuna verità, ma vuole soltanto toccare l'interiorità dell'artefice, che va al di là del contenuto dei messaggi impliciti che rispecchiano ciò che veramente egli vuole trasmettere. Si tratta, insomma, della psicologia del profondo dello scrittore-poeta che si tende spesso a celare e a mascherare involontariamente dietro quell'"intreccio" del testo.

Ma è opportuno ritornare alla figura di Svevo per sottolineare un aspetto fondamentale della letteratura in relazione alla psicoanalisi. Com'è noto, prima della *Coscienza di Zeno* Svevo aveva vissuto un periodo difficile a causa dello scarso interesse suscitato dalle sue prime opere ed era entrato in una fase contraddistinta da un forte distacco dalla letteratura. A questa particolare condizione egli fa riferimento nelle annotazioni riportate nel proprio diario che recano la data del dicembre 1902:

---

[14] In proposito Elio Gioanola commenta il lavoro analitico di Freud, che risulta simile al procedimento letterario: «Freud ha sempre di fronte a sé dei 'testi', anche quando ha a che fare con sogni e sintomi, e il suo lavoro di decostruzione e ricostruzione, mirante alla ricerca di un significato sotto quelle formazioni testuali, è implicitamente ricco di indicazioni per un'ermeneutica anche strettamente letteraria» (E. GIOANOLA, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*: *Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Milano, Jaca book, 2005, p. 20).

[15] M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 166.

Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere. Poi la getterò per sempre e voglio saper abituarmi a pensare nell'attitudine stessa dell'azione: in corsa, fuggendo da un nemico o perseguitandolo, il pugno alzato per colpire o per parare[16].

In queste parole si nota un rapporto interessante di amore-odio tra Svevo e la scrittura: da una parte, egli vorrebbe allontanarsene ma, dall'altra, è obbligato a praticarla per trovare il proprio io, che emerge soltanto scrivendo. Questo circolo vizioso ha un'analogia con i processi psicoanalitici, dal momento che egli cerca la propria salvezza interiore nella scrittura, praticando una sorta di autoanalisi sulla pelle dei propri personaggi. Ma questo particolare procedimento, nonostante abbia preso avvio con Svevo, fa parte della poetica e della prassi scrittoria di molti autori novecenteschi. La letteratura "nuova" porta, infatti, con sé questa veste psicoanalitica: la scrittura – con maggior riferimento soprattutto alle opere basate sulla biografia dello scrittore – diviene un modo per riparare l'anima ovvero una modalità di difesa, oltre a essere un appagamento del desiderio, secondo l'idea concepita da Freud. Le due modalità – riparazione e appagamento del desiderio – sono in stretta relazione tra loro giacché tutte e due fanno riferimento all'interiorità del poeta-scrittore: scrivere deriva da una vocazione tanto inesorabile quanto inarrestabile.

La funzione riparatrice della letteratura, intesa come l'intenzione di raccontare con lo scopo di un'autentica ricostruzione dell'io, è collegata direttamente alla psicoanalisi. Pertanto, considerando il narrare (o il poetare) anche come una sorta di libera associazione attraverso la quale è possibile cogliere i pensieri più intimi e inconsci dello scrittore-poeta, è lecito affermare che, probabilmente, soltanto con un

[16] I. SVEVO, *Racconti; Saggi; Pagine sparse*, in ID., *Opera omnia*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1968, p. 818.

approccio del genere si possa raggiungere l'essenza profonda dell'opera che, come uno specchio, riflette la personalità del proprio autore.

Ebru Sarikaya

Max Gobbo e la riscrittura di un mito americano

Uno scrittore o è famoso per davvero, oppure deve lottare giorno dopo giorno, pagina dopo pagina, per rimanere a galla. Se è vero che la gente dimentica presto, i lettori dimenticano nella metà del tempo.

(M. GOBBO)

Nell'immaginario degli scrittori contemporanei il mito dell'America assume significati e caratteri disparati. Esso comincia a essere coltivato all'inizio del Novecento; al riguardo sono esemplari, ad esempio, le *Novelle per un anno* di Pirandello. Alcune di esse sono ambientate a New York e rappresentano eventi tragici esperiti da adulti e da fanciulli (ad es., *Una sfida*, *Il chiodo*); tante altre trattano aspetti diversi dell'emigrazione, come mostra *L'altro figlio*, in cui si rappresenta il dramma di una vecchia madre che non riesce ad avere notizie dal figlio emigrato in America in cerca di fortuna.

Il mito dell'America si arricchisce con le susseguenti generazioni di scrittori. Dall'inizio degli anni Trenta in poi, com'è noto, Vittorini e Pavese traducono in italiano parecchi scrittori americani, ne scrivono anche in vari saggi. E nel romanzo *La luna e i falò* Pavese orchestra una rappresentazione intermittente dell'avventura di Anguilla in America. Si tratta di un'America che non è l'America, di un'America fantastica che deve non poco alla riscrittura delle opere degli scrittori americani amati da Pavese e dei film statunitensi da lui visti.

Arrivato in California e vedendo la catena delle «lunghe colline sotto il sole», Anguilla si sente «a casa»[1], si vede tra le vigne a zappare, sotto un manto di stelle ad ascoltare il «baccano dei grilli», con una ragazza che vorrebbe portare in «campagna, tra i meli, i boschetti, o anche soltanto l'erba corta dei ciglioni, rovesciarla su quella

[1] C. PAVESE, *La luna e i falò*, Milano, Mondadori, 1970, p. 14.

terra»[2]. L'autore, descrivendo la California, in realtà sta realizzando un processo di fine ibridazione che scatta la fotografia di un'esotica mappa geografica, di una California langhigiana popolata da numerose famiglie: «specie sulla collina […], le sere di estate si sentiva baccano e odor di vigna e di fichi»[3]. Un'affabulazione neofantastica comune tra gli scrittori postmoderni: da Sciascia, che negli *Zii di Sicilia* dipinge con il punto di vista di fanciulli isolani una New York meravigliosa anche con treni che volano[4]; a Bonaviri, che nei racconti dell'*Incominciamento* e nel romanzo *Il dormiveglia* raffigura una New York sicilianizzata al punto che nel Central Park si coltivano le piante di fichi d'India e di arancio[5]; a Pincio, che nel romanzo *Spazio sfinito* presenta una vicenda popolata da un Jack Kerouac che è astronauta, da un Arthur Miller che è il direttore della Coca-Cola Entriprise, da una Marylin Monroe che è una commessa, cioè da tanti personaggi-simbolo di un'America meravigliosa, di uno strano paese globalizzato che sta perdendo la propria identità[6].

In Pavese, la gente californiana simboleggia desideri e miti vissuti da quella langarola, compreso quello di «avere un pezzo di terra»; il paesaggio californiano è quello delle Langhe, che dispiega anche le facce opposte: «le campagne, anche le vigne, sembravano giardini pubblici, aiuole finte come quelle delle stazioni, oppure incolte, terre bruciate, montagne di ferraccio»[7]; il *Far west* e la terra bagnata dal sangue della California vogliono essere un traslato della realtà selvaggia, da incubo, delle Langhe: «ogni tanto si trovava una ragazza strangolata in un'automobile, o dentro una stanza o in fondo a un vicolo […] Uno per toccare qualcosa, per farsi conoscere, strozzava una donna, le sparava nel sonno, le rompeva la testa con una chiave inglese»[8]. Una realtà che si ripresenta quando Pavese riscrive le leggende

[2] Ivi, p. 15.
[3] Ivi, p. 114.
[4] Al riguardo mi permetto di rinviare al mio saggio dal titolo *Leonardo Sciascia, scrittore neofantastico*, Siracusa, Samporago & Pupi, 2017.
[5] Cfr. F. ZANGRILLI, *Luoghi dell'anima. Saggi su Bonaviri*, Lecce, Manni Editore, 2008.
[6] Cfr. F. ZANGRILLI, *Pincio y los Estatos Unidos que non son los Estados Unidos*, in «Zilbaldone», III, julio 2015, pp. 65-74.
[7] C. PAVESE, *La luna e i falò*, op. cit., p. 18.
[8] Ivi, pp. 17-18.

degli avventurieri e degli esploratori dei regni ignoti della *West Coast*: «gente che s'era messa su queste strade quando ancora le strade non c'erano, e li avevano ritrovati in una conca distesi, ossa e vestiti, nient'altro. I banditi, la sete, l'insolazione, i serpenti. Qui era facile capacitarsi che ci fosse stata un'epoca in cui la gente si ammazzava, in cui nessuno toccava terra se non per restarci»[9].

Pavese sembra indugiare nel raffigurare l'avventura amorosa di Anguilla con una ragazza che sogna di fare l'attrice. Li trasfigura in emblemi dell'io che ha un passato misterioso, che sfida il fato vivendo sulle nuvole, in cerca di quello che forse non potrà mai avere né essere, ma maggiormente irradia di luce il volto di Anguilla, che fantastica doppiezze e somiglianze, cioè un figlio a immagine di sé e dei suoi antenati: «Venivamo tutti e due da chi sa dove, e l'unico modo per sapere chi fossimo, che cosa avessimo veramente nel sangue, era questo. Sarebbe bella, pensavo, se mio figlio somigliasse a mio padre, a mio nonno, e così mi vedessi davanti finalmente chi sono. Rosanne me l'avrebbe anche fatto un figlio se accettavo di andare sulla costa. Ma io mi tenni, non volli - con quella mamma e con me sarebbe stato un altro bastardo»[10].

A volte più e a volte meno, l'America di Anguilla appare come un'America incredibile; è frutto dell'immaginazione fumettistica e surreale, è piena di fascino e d'esotismo; è anche un paese della fiaba e dell'infanzia, «dove si giocava con la pila dei marenghi d'oro sul tavolo, e la pistola nel gilè»[11].

Invece, l'avventura di Anguilla nel deserto notturno della California si rivela un'invenzione singolare, tutta proiettata in una dimensione onirica che, oltre alle voci misteriose, si carica di angosce, paure, incubi:

Comincia a spaventarmi […] Nelle tane di quella pianura sapevo che correvano lucertole velenose e millepiedi; ci regnavano i serpenti. Cominciarono gli urli dei cani selvatici […] Veniva la notte […] Inoltrarsi nelle conche e nei cacti, sotto le stelle, era possibile? Lo stranuto di un cane, più vicino, e un rotolio di pietra mi fece saltare […] Per passare la paura, mi ricordai che verso sera avevo superato un

[9] Ivi, p. 60.
[10] Ivi, p. 166.
[11] Ivi, p. 38.

carretto di messicani […] La pianura era smorta, macchiata di ombre vaghe, e nella notte la strada si vedeva appena. Il vento scricchiolava sempre, agghiacciato, sulla sabbia, e adesso i cani tacevano; si sentivano sospiri, ombre di voce […] Sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile. C'era una luce rossastra […] Tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento[12].

Nel romanzo *Lo chiamavano Jack Pitone* di Max Gobbo, si riscrive con tempra fantastica un altro tipo di mito, quello di uno scrittore strampalato, Harry Cinaschi, modellato su importanti personaggi, poeti e narratori della letteratura americana degli anni '50-70, soprattutto quella *on the road* di Jack Kerouac o Charles Bukowski, o di quella della *Beat generation*, da Allen Ginsberg a Lawrence Ferlinghetti.

Cinaschi vuol essere soprattutto un rinnovato mito dello scrittore, e quindi dell'artista in generale, precipitato in una profonda crisi, attorno al quale si tessono una gamma di motivi autoreferenziali, intertestuali, metaletterari. Per molti aspetti è una maschera archetipica, dietro la quale si nascondono vite vissute, idee, passioni, e finanche visioni dell'autore che riguardano un mondo letterario americano che è uno specchio di quello italiano dei tempi attuali.

Ambientato in una Los Angeles immaginaria, il romanzo gobbiano è composto di sedici capitoli, cui fa da corollario una breve biografia di Bukowski. Tranne il sedicesimo capitolo che consta di venti pagine, gli altri vanno dalle sei-sette alle dieci pagine. Quasi tutti si possono leggere come ministorie a sé, si strutturano su uno o più incontri, sono cuciti assieme da una serie di motivi relativi al tema dello scrivere; fanno ampio uso del dialogo, della descrizione che ha la forma della didascalia e finanche dei toni dell'umorismo alla Pirandello, che spesso sconfinano nel surreale. La fabula, che inizialmente evolve in maniera lineare, s'infittisce, poi, di suspense, divagazioni, digressioni e di elucubrazioni di vario genere; e, di tanto in tanto, vi s'incastrano delle storielle, spesso orientate a rilevare che il realismo è il fantastico della vita.

[12] Ivi, pp. 59-62.

La prosa è nitida, scorrevole, incisiva; s'impregna di squarci lirici quando si descrive una Los Angeles non Los Angeles; combina ibridismi di varia natura, tra realismo e surrealismo, storia e favola, cronaca e menzogna ecc.; abbonda di calzanti similitudini, che trasformano le cose sul piano falotico («si ritirò in casa sua come una testuggine nel guscio»[13]; «si mise a ronfare come un vecchio orso […] guaì pallido come il velo d'uno spettro»[14]); adotta l'andamento non solo monologico ma anche riflessivo, raziocinante, saggistico; personifica oggetti inanimati come la macchina da scrivere, che rimprovera lo scrittore che non la usa più: «Che aspetti vecchio scemo? Non ti ricordi quanta strada abbiamo fatto insieme? Per anni non hai fatto altro che picchiarci senza sosta per tutto il dannato giorno, senza risparmio senza pietà. E adesso che fai? Ah, ci fai schifo, uomo. E tu vorresti chiamarti scrittore?»[15].

Simulacro mitico dello scrittore fallito, Cinaschi narra in prima persona ed è un protagonista che, di tanto in tanto, si rivolge al pubblico dei lettori; attorno a lui gira una folla di personaggi trasognati, mirabolanti, eccentrici, in una Los Angeles che in date situazioni sembra recuperare il terreno mitico del *Far west*, che non è quella dei famosi luoghi, alberghi, e boulevard frequentati dalle stelle non solo del cinema, come invece viene raffigurata nel romanzo giornalistico *I sette peccati di Hollywood*[16]; è quella trasformata sulla linea di un reale irreale e diviene anche «un covo di puttane e di ruffiani»[17].

Il romanzo esordisce *in media res*, presentando l'anziano Cinaschi, scrittore che naviga nella risacca e che affoga in qualsiasi tipo di bevanda alcolica, dal vino al gin, dal whisky alla vodka, non diversamente da certi scrittori romantici che si autodistruggono con i vizi ma creano dei capolavori anche scrivendo sotto l'influenza di alcolici e stupefacenti; basterebbe pensare a Edgar Allan Poe e a Charles Baudelaire: «mi sarei concentrato sulla scrittura. Se poi, per stimolare la mia vena

[13] M. GOBBO, *Lo chiamavano Jack Pitone*, Napoli, Homo Scrivens, 2019, p. 63.
[14] Ivi, p. 65.
[15] Ivi, p. 99.
[16] Cfr. F. ZANGRILLI, *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Pisa, Felici Editore, 2013.
[17] M. GOBBO, *Lo chiamavano Jack Pitone*, op. cit., p. 6.

creativa, si fosse reso necessario bere qualcosa, beh non mi sarei certo fatto mancare il propellente giusto, vi pare?»[18].

In fase di estrema decadenza artistica, Cinaschi viene incoraggiato dal suo agente letterario, il vecchio Ben, a rimettersi a scrivere, a essere quello che era una volta e cioè uno scrittore di successo. Ben lo informa che l'editore Rodriguez è disposto a pubblicare il suo romanzo *in progress*, ma nella diegesi il romanzo diventa una metafora pirandelliana del testo che non si lascia scrivere: emerge l'immagine dello scrittore eccentrico che lotta con i propri fantasmi interiori e non riesce a dominare il demone dell'ispirazione artistica («la si deve cogliere a volo altrimenti se ne va e ti lascia a piedi»[19]); che è rinchiuso in un oscuro spazio mental-psicologico tanto disperato che lo studio gli si trasforma in una camera della tortura: «il fatto è che non avevo la minima idea da dove incominciare. Certo c'era quel racconto, *The finger*. Non era male in fondo. Ma basta un racconto per fare un romanzo? Certo che no, un romanzo mica si scrive da solo, sapete? […] Mi alzai a fatica e barcollando andai in bagno: ennesima pisciata gargantuesca»[20].

Allora, la sua abitudine di frequentare i bar, bere e vivere di continuo mezzo sbronzo sembra una fuga o un'evasione umoristica, tesa a enfatizzare la tragedia dello scrittore nell'incubo della sterilità inventiva:

«Dio! Cinaschi non fare lo stupido! Quello [Rodriguez] ti chiede un romanzo, cos'altro vuoi?» […] Avevo una gran sete e il vino era finito. Queste cazzo di bottiglie di vino non durano niente, non fai tempo ad aprirle che già sono vuote. Io dico che lo fanno apposta quelli che le producono, gli piace un sacco far uscire di testa la gente.
«Io non gli scrivo niente» [...] «Cristo, Cinaschi falla finita! Sei al verde e non puoi permetterti di fare il prezioso […] Allora glielo scrivi o no»[21].

[18] Ivi, p. 17.
[19] Ivi, p. 18.
[20] Ivi, p. 20.
[21] Ivi, pp. 7-8.

Nonostante Ben cerchi di sollevare Cinaschi e d'indurlo a riprendersi e a essere se stesso, non capisce la gravità della situazione dello scrittore alcolizzato. In varie scene Gobbo illustra che neanche uno psichiatra riesce ad aiutarlo. E sovente si avvale della sbronza di Cinaschi sia come una fonte di svenimenti, visioni, allucinazioni, sia come uno strumento efficace per produrre fenomeni caleidoscopici, eventi surreali, apparizioni oniriche. L'umorismo ludico vira sul fantastico quando all'ateo Cinaschi si manifesta l'icona di Cristo connessa al vino: «Mentre ero svenuto, ho visto quella dannata bottiglia di vino che stavo per afferrare dal ripiano in cucina […] Ci ho visto il Nazareno […], insomma Gesù Cristo […], è vietato vedere Gesù Cristo nelle bottiglie di vino?»[22]. Cinaschi addirittura racconta questa esperienza parabolica all'editore Rodriguez e questi ne rimane colpito, tanto che gli chiede di renderla matrice del suo romanzo da fare; fingendo di chiedere spiegazioni a Cinaschi, in realtà l'editore sta enunciando un avvertimento su come potrà uscire dalla crisi, salvarsi: «vorrei solo sapere che ci fa Gesù con quel suo dito alzato. Insomma indica il cielo, fa un ammonimento, o cosa? Significa forse che la via della redenzione passa per la rinuncia della bottiglia?»[23].

Dato che Cinaschi trascorre gran parte del proprio tempo nei locali frequentati da puttane, omossessuali, ubriaconi e la sera rincasa tardi, s'incrina sempre più il suo rapporto con la moglie Sarah, da lui vista sia come una donna "gatto", animale che nella letteratura fantastica ha spesso significati negativi, sia come una donna "cane", che, invece, in ogni filone letterario indica un fido compagno della creatura umana, come, ad esempio, mostra il romanzo favoloso *L'uomo e il cane* di Carlo Cassola. Una sera Cinaschi ritorna a casa e scopre che Sarah lo ha piantato; un'altra sera rincasa così ubriaco che, invece di portarsi nel proprio appartamento, entra in quello di un altro inquilino, onde Gobbo ricama un'altra scena tragicomica.

La sensazione di Cinaschi di trovarsi nel vuoto si approfondisce. Anzi, l'autore illustra che, più egli alza il gomito e si "sbronza", parola-chiave della trama, più si

[22] Ivi, p. 10.
[23] Ivi, p. 12.

trascina in un cupo stato depressivo. Nel frattempo, riceve la vista del giovane Calvin, un aspirante scrittore che sollecita pareri riguardo ad alcuni suoi racconti.

L'incontro permette a Gobbo di avviare una satira parodica e dissacratoria del panorama dell'attuale letteratura italiana, che si rafforza e si ramifica di capitolo in capitolo, e quasi sempre attraverso la voce incredula, cinica e pessimistica di Cinaschi: «Calvin qua aveva proprio la faccia d'un dilettante, uno di quegli scrittorucoli che credono di essere il prossimo Hemingway, o il prossimo Celine o che so io»[24]. Cinaschi stronca i racconti di Calvin a cominciare dal titolo e, al contempo, lo esorta a scrivere storie di avventure erotiche e sessuali. Gobbo indugia nel rimarcare il carattere di stroncatore del suo protagonista, pure mentre questi manipola Calvin come un manichino e lo prende in giro, muovendosi con atteggiamento istrionico e clownesco: «assunsi l'aria di quegli intellettuali da quattro soldi che si credono dei padreterno»[25]. L'umorismo satirico e sferzante dell'autore, attraverso la riflessione monologica di Cinaschi, prende a bersaglio le nuove generazioni di scrittori, italiani e non, di cui è emblema Calvin: «Tutti uguali questi aspiranti scrittori […] Hanno fame di successo, di notorietà, e poi che fanno? Gli chiedi di parlare d'un argomento serio come le mutandine d'una donna, e loro si mettono a fare storie! […] Tutti quei loro merdosi racconti senza senso e senza valore! Però scrivono da matti quelli come Calvin. Ne producono di schifezze! Non sono mai stanchi»[26].

In quest'atmosfera contraddistinta dall'umorismo pirandelliano, Gobbo elargisce dichiarazioni di metapoetica, elaborate pure con sofisticate analogie, e suggerisce che scrivere è sedurre ed essere sedotti, che l'avventura della scrittura non è diversa dall'avventura d'amore: «un vero scrittore non si sceglie le sue storie, sono loro a scegliere lui. È come con le donne. Ti danno l'impressione che tu sia a portartele a letto, e invece è esattamente il contrario»[27].

---

[24] Ivi, pp. 21-22.
[25] Ivi, p. 23.
[26] Ivi, p. 25.
[27] Ivi, p. 24.

L'umorismo in Pirandello può caratterizzare un pazzo saggio (ad es., *Enrico IV*); invece, in Gobbo spesso permea la sbronza di Cinaschi una forma di lucidità filosofica, che mette a fuoco il fantastico con il gioco del rovescio, rileva una situazione in divenire nell'alterazione, nel mutamento e nel disordine: «scolai un altro drink e poggiai il bicchiere vuoto sul tavolo del salotto. Guardai la luce che veniva rifratta dal cristallo bagnato. È strano come tutto appaia differente quando si è sbronzi e si guarda dentro un bicchiere vuoto. Il mondo appare diverso dal solito, deformato»[28].

Poi, Cinaschi si rende conto che non scrive da un «sacco di tempo» e svela che non ha nessuna voglia di mettersi a comporre un nuovo romanzo, forse perché ha detto tutto quello che doveva dire e non ha più nulla da aggiungere, cosa che non fanno gli scrittori di oggi. Un umorismo grottesco e sfarzoso mette a nudo che Cinaschi è, oltre a un sosia di Gobbo, un *alter ego* fantasmatico di Bukowski che, nonostante non scriva più, parla sempre di sé, come uno scrittore egoista e narcisista che non ha bisogno della biografia perché la sua opera è la biografia, e che non smette di demitizzare la realtà letteraria del proprio paese, metafora di quella del nostro pianeta di oggi: «in America oggi si pubblica per lo più immondizia»[29]. Il disincanto di Cinaschi(-Gobbo) verso questa realtà non si mitiga, anzi s'infiamma quando fa notare che gli scrittori di oggi sfornano opere con lo scopo di guadagnare e di arricchirsi, mentre egli è al verde e molto indebitato. O quando si scontra con il proprio agente letterario, Ben, che lo esorta a consegnargli subito il romanzo *in fieri* ed egli replica di non aver scritto «una parola», sottolineando così un'incancrenita paralisi creativa, descritta da Gobbo con rimandi a modelli pirandelliani (*La tragedia d'un personaggio*, *Suo marito*, *Quando si è qualcuno etc.*), tra cui spicca il complicato rapporto tra lo scrittore e l'agente letterario, e l'editore, e il pubblico, e l'opera che non si lascia stendere.

Per certi versi Cinaschi sembra anche uno scrittore neoromantico: non si considera un narratore della gente comune, ma delle persone ai margini della vita e,

[28] Ivi, p. 25.
[29] Ivi, p. 27.

quando esse non lo riconoscono come tale, se ne disinteressa, come fa con i "cafoni" gestori dei Nobel e con gli imbroglioni baroni dei premi letterari, disprezzati perché non riconoscono il suo successo: «certo non mi avevano dato il Nobel e neanche il Pulitzer, ma ero divenuto piuttosto famoso»[30]. Anche così Gobbo enfatizza le aberrazioni del mondo letterario, rappresentato da personaggi ipocriti, gelosi, vanitosi, maghi incredibili nell'atteggiarsi e nel portare la maschera dell'apparenza. Le loro illusioni e fantasie sono alimentate anche da un insulso pubblico di lettori, come ci aveva illustrato Pirandello nel suo meta-romanzo *Suo marito*: «il fatto è che se uno si atteggia a poeta, scrittore, a Padre Eterno e via dicendo, e lo fa con la dovuta convinzione, la gente è portata a dargli credito»[31].

Cinaschi è consapevole di essere uno scrittore anomalo, che il successo può cambiare la personalità di un artista e può essere dannoso; sa che non ha una disciplina, che non rispetta le scadenze, che conduce uno stile di vita non adatto a coltivare il giardino della scrittura, che collabora a certe riviste non tanto perché i suoi racconti si ispirano ad argomenti pornografici ma perché pagano bene e così riesce a vivere (un segmento in cui Gobbo propone l'immagine dello scrittore non remunerato adeguatamente). Cinaschi rappresenta un tipo di scrittore diverso dagli autori che con i loro *best sellers* diventano milionari, da lui detestati: «quelli non sono scrittori, sono fabbricatori di successi, spacciatori di merda infiocchettata. Certa gente non ha nessuna idea di come si scrive»[32].

Come parecchi personaggi-artisti di Pirandello (*La disdetta di Pitagora*, *Il coppo*, *Si gira*, *Trovarsi etc.*), Cinaschi cerca di "trovarsi" ma non ci riesce, eppure è capace di spiegare ciò che succede all'artista soggiogato dall'ispirazione: «ogni scrittore di questo mondo, che scriva porcherie o fiabe per ragazzini, s'arrapa da matti quando è al lavoro. Deve pensare alla scrittura come a una specie d'amplesso ideale,

[30] Ivi, p. 39.
[31] Ivi, p. 132.
[32] Ivi, p. 68.

con una sua componente fisica, certo. La stessa cosa immagino si possa dire dei pittori, e degli scultori e di tutti gli altri»[33].

In certi casi Cinaschi si erge a figura pittoresca di filosofo, di "critico fantastico" - per dirla con Pirandello -, non solo nei campi della narrativa e della poesia. Con Bob Miller, un poeta non talentuoso, discute dei poeti *beat*, hippy, nichilisti. E di nuovo diventa il portavoce di Gobbo, che critica e smaschera i personaggi scrittori dei suoi tempi che pubblicano "cosette"; che evidenzia il degrado artistico-letterario ad ogni livello (nessuno «se ne frega se si scrive di merda, oggigiorno non ci fa caso più nessuno»[34]; nel testo ricorre il motivo che oggi non si scrive bene: «"Conosci Bill, no?" "Sì, te l'ho detto e scrive malissimo"»)[35], che attacca il pubblico incapace di coltivare il piacere della lettura, emblematizzato dalle due amiche di Bob («Molly e Milly, sembravano più adatte a ben altre attività che non alla lettura»[36]). Paradossalmente Cinaschi viene a informaci che i lettori delle sue opere sono «camionisti o galeotti o un mix tra le due categorie»[37], soprattutto perché essi sono intrigati dalla sua immaginazione fantastica, come evidenzia il suo racconto *Jack Pitone*, il cui protagonista ha un pene così lungo che se lo deve legare a una gamba.

Se la scena emana l'aura del comico spensierato e del grottesco assurdo, essa permette a Cinaschi-Gobbo di ritenersi non un giornalista che raccoglie spunti dalla vita, che riproduce e fotografa il reale, ma uno scrittore che attinge ai regni dell'immaginario esoterico che in qualche modo riverberano le stranezze della quotidianità. Un altro esempio del gioco del rovescio che anima la poetica della riscrittura di Gobbo.

Nel corpo del romanzo l'autore, oltre a dipingere paesaggi di una Los Angeles che sembra uscire fuori dal pennello(-penna) dei pittori surrealisti («I palazzi si levavano al cielo notturno come una schiera di giganti silenziosi e imperturbabili,

[33] Ivi, p. 37.
[34] Ivi, p. 45.
[35] Ivi, p. 55.
[36] Ivi, p. 46.
[37] Ivi, p. 48.

mentre già si profilavano i tetti delle numerose ed eleganti ville vittoriane che davano su Bunker Hill. Le ombre gravavano arcigne nei vicoli che sfilavano infidi ai lati della via, e solo a tratti le insegne dei locali notturni in via di chiusura squarciavano l'oscurità imperante. Qua e là sagome incerte di vagabondi, ubriaconi, furfanti e tutto il resto del vasto campionario umano»)[38], riscrive scene giallistiche che richiamano i personaggi di Allan Poe, di Conan Doyle, di Agatha Christie, come illustra il capitolo dedicato alla morte e alla resurrezione del poeta Bill Malone. In alcune Cinaschi appare un sagace detective; e ce n'è persino una in cui viene intervistato da Tommy Rocket, un giornalista modellato sull'icona del detective caparbio e mellifluo. Mentre la parlata di Cinaschi si fa sempre più evasiva, reticente, ambigua, Tommy cerca di estrapolargli informazioni precise riguardo al romanzo che si dovrà pubblicare e all'editore che già lo pubblicizza. L'intervistatore intrappola l'intervistato e gli fa rivelare che è indifferente alla fama e alla ricchezza, e che non ha scritto una riga del romanzo promesso da tempo all'editore; nel frattempo, si capovolgono i giochi polizieschi anche nel senso che Cinaschi si fa sfingeo e pensa di dire al giornalista cose false: «cosa gli avrei potuto dire? Oh, bene, sarà un capolavoro, il ritorno in grande stile di Cinaschi… Un libro del genere resterà nella storia della letteratura e via dicendo. Sono sicuro che se gli avessi raccontato tutte queste panzane, il caro Tommy sarebbe stato più che soddisfatto. Imbecille»[39].

L'intervista di continuo muta registri stilistici, si carica di elementi comici, ridicoli, semiseri, facendo trasparire anche il carattere maniacale di Cinaschi:

Tommy puntando la sua matita sul taccuino. «Cosa ne pensa della letteratura americana contemporanea».
«Mi fa cagare».
«Qual è a suo avviso il più grande scrittore vivente?»
«Ce l'hai davanti, scemo!»
«Ah, sì ecco… capisco. Come definirebbe il suo stile?»
«Mai avuto uno stile»[40].

[38] Ivi, p. 61.
[39] Ivi, p. 68.
[40] Ivi, p. 70.

L'intervista, inoltre, ha il taglio del saggio critico. Con verve drammatica lo scrittore vi ritorna ad affermare che le sue storie nascono dalla realtà più vera, cioè dal «marciume sociale»; che ha imparato a scrivere osservando le persone dei bassifondi, quelle che vivono nel "sottosuolo" (per dirla con un vocabolo caro a Dostoevskij) o sulla strada, compresi i girovaghi, i senzatetto, gli sfortunati che si vendono per sopravvivere: «"no bello mio, quella è la realtà" feci con un sorrisaccio da galeotto mostrando il mio incisivo d'oro. "Io mi sono immerso fino al collo nella merda per anni e anni, ho respirato a pieni polmoni la corruzione, la lussuria, il degrado e ogni altro genere di putridume. Se s'intende raccontare come stanno veramente le cose, devi conoscerle da vicino. Quindi se vuoi parlare di questa gente […] devi viverci quaggiù, anzi devi sguazzarci"»[41].

Per Cinaschi(-Gobbo), come per tanti autori del filone *on the road*, essere uno scrittore serio e talentuoso non vuol dire che si deve necessariamente frequentare l'università («non esiste a questo mondo un […] corso di studio che ti possa far diventare uno Stevenson, un Kafka o un Fante»[42]; infatti, in Italia si sono avuti grandi scrittori che non hanno mai messo piede in un ateneo, da D'Annunzio a Vittorini ad altri) né che è necessario leggere le opere altrui: basta guardare e vivere la vita, dato che la vita e la natura sono un libro aperto, anzi un'immensa biblioteca, e contengono tutto lo scibile e la ragnatela dei misteri. In tale discorso Gobbo innesta con perfetto equilibrio il tema del malfunzionamento degli istituti e delle istituzioni di oggi, tra cui l'Accademia: anche a tal riguardo con fine ironia fa una satira mordace dei nostri tempi. Un'ironia che si manifesta, ridicolizzando e degradando, sia quando l'autore riscrive miti dell'universo americano (il film *Star Trek*, la rivista «Playboy», Marylin Monroe e Farrah Fawcett, il mafioso Al Capone, e finanche mode e tendenze della *pop culture*) sia quando Cinaschi, bevendo e discutendo con il vecchio poeta *beat* William Burroughs, continua a lamentarsi e a ripetere di sentirsi bloccato con la penna, in un'efficace similitudine con l'atleta, simulacro di una creatura masochista perché ricava piacere da un lavoro difficile, che tortura e fa soffrire: «era troppo

[41] Ivi, p. 73.
[42] Ivi, p. 72.

tempo che non scrivevo nulla, e uno scrittore, si sa, è simile a un atleta, non può restare troppo tempo fuori dal campo di gioco senza perdere smalto»[43]. Egli si sente angosciato per essere stato forzato dal proprio agente a firmare il contratto di un libro che non riesce a scrivere, eppure non si fa scappare l'occasione, dato che sa che Rodriguez è un personaggio di spicco del mondo dell'editoria e offre contratti vantaggiosi agli scrittori. Anche questo atteggiamento lo rivela quale grumo di paradossi, ambiguità e contraddizioni.

In un gioco di specchi alla Pirandello, l'autore rende Burroughs una figura identica a Cinaschi. Appaiono simili come due gocce d'acqua: manifestano un'indole mista di saggezza e follia, certezza e incertezza, esperienza e ingenuità; svelano l'aspetto dello "stregone" buono e diabolico, e subiscono entrambi la condanna del destino che li porta a vivere una vita che non è vita. Ragionano all'unisono dei campi artistici e letterari, come della scrittura, con piglio ora profetico ora filosofico ora narcisistico. Eppure, ci sono dei momenti in cui rappresentano l'anima scissa e dialettica pirandelliana, con l'uno che umoristicamente non comprende l'altro; sempre secondo il modello pirandelliano (*Sei personaggi in cerca d'autore*), inoltre, Gobbo afferma che, nonostante lo scrittore muoia, la sua opera lo fa vivere nell'eternità dell'arte, nel Parnaso postmoderno:

«L'arte e quindi anche la letteratura sono le uniche cose che assimilano l'uomo a Dio» disse rischiarandosi la voce. Quindi buttò giù un altro sorso. «Quando si scrive si crea qualcosa che fino a un istante prima non esisteva, è come la storia del pupazzo di fango che l'alito divino trasforma in uomo, sia quel tipo… Adamo».
«E allora, cosa vuoi dire?»
«Voglio dire che la scrittura può essere tramandata perché, una volta fuoriuscita dalla nostra mente, in teoria, può vivere in eterno. Joyce, Faulkner, io, saremo ricordati per le nostre opere. Ma noi siamo già morti. Nessuno può sopravvivere alla sua arte, tienilo a mente. Quindi immagino che la cosa migliore che si possa fare, che noi scrittori possiamo fare, è cercare di sopravvivere».
Gli dissi che non capivo questa sua idea della sopravvivenza, che tutto il suo pensiero mi appariva ancora nebuloso, quasi un intruglio magico[44].

[43] Ivi, p. 78.
[44] Ivi, p. 79.

Mentre ragionano del romanzo personale di William Burroughs, il critico attento si accorge che tra i due s'intensifica la dialettica sulla scrittura e Gobbo sembra evolvere nella direzione tracciata dal Pirandello dei *Sei personaggi* e di certe *Novelle per un anno*, in cui la scrittura è portata a rappresentare solo in apparenza un racconto-mosaico disarticolato, disordinato, caotico, poiché, in realtà, dispiega un'organizzazione logica rigorosa: «alludeva, naturalmente, alla sua tecnica di scrittura preferita, quella che lo aveva reso famoso. Che consiste, grosso modo, nel mescolare frasi, apparentemente senza senso, all'interno d'un testo di prosa. Un casino, certo, ma il suo era un casino organizzato»[45]. L'autore continua a dipingere Burroughs come una figura pirandelliana *fuor di chiave*. Come Pirandello (ad es. nei *Colloqui coi personaggi*), anch'egli in una sfera fantastica stabilisce complicati rapporti con le proprie creature, che s'impongono e gli appaiono anche nell'ambito del sogno: «venivano tutte le notti e mi parlavano in quella loro lingua bizzarra. Ma io stranamente le capivo, il mio cervello chissà per quale ragione, riusciva a decodificare il loro idioma»[46]. Più il pirandelliano Burroughs parla di sé, più perde la ragione. E agli occhi di Cinaschi si trasforma in un caso patologico, clinico. Soprattutto dal momento che incomincia a interpretare la realtà sociale attraverso la realtà virtuale dei film, in particolare quelli di fantascienza, e cerca di convincere Cinaschi che tutto il pianeta è controllato dalle forze mefistofeliche e malefiche degli extraterrestri: «le istituzioni sono compromesse, controllate in larga misura dagli alieni. Essi mi fanno sorvegliare perché sanno che ho scoperto i loro piani di conquista»[47].

La pagina di Gobbo fa sentire anche echi e rifacimenti di Dostoevskij, specie del romanzo *Memorie dal sottosuolo*, con Cinaschi che, rincasando tardi, incontra una sua prediletta prostituta, Maria, con la quale non vuole fare l'amore ma solo "parlare", perché pensa d'inserire nel romanzo da fare una protagonista che faccia il "vecchio mestiere".

---

[45] Ivi, p. 80.
[46] Ivi, p. 83.
[47] Ivi, p. 84.

Si tratta di un *escamotage* con cui Gobbo introduce nell'intreccio Geremia, il protettore di Maria che, appena vede Cinaschi, lo riconosce immediatamente perché per un bel po' sono vissuti nello stesso quartiere. Subito si recano al bar a bere e a confabulare e si apprende che Geremia è stato in carcere, che è un aspirante scrittore, che per certi versi è un fallito non diverso da Cinaschi. Il comico, oltre a farsi iperbolico e assurdo, cede alla parodia pungente anche quando l'autore intercala le poesie senza poesia di Geremia nel tessuto diegetico o gliele fa recitare.

Tuttavia, neanche il rapporto amichevole con Geremia è sufficiente a distrarre Cinaschi dai suoi ripiegamenti di scrittore che non riesce più né a mettere in piedi una frase né ad avere la penna tra le mani, e che si compara finanche con «un pianista con le dita rotte, una sorta di strumento scordato da cui non si riesce più a cavare una nota decente»[48]. L'apparizione di un ragno, che nella letteratura gotico-fantastica ha un'accezione negativa, porta Cinaschi a instaurarvi un dialogo fantastico e nel frattempo l'ubriachezza gli apre scenari deliranti, visionari, kafkiani, e pensa che l'aracnide abbia il potere di metamorfizzarlo e renderlo un supereroe: «chissà se questo ragno qua, mordendoti ti faceva venire i superpoteri»[49]. In altre simili situazioni si rende conto che l'ubriachezza è una potenza trasformatrice e magica, che guida l'individuo a compiere non solo irrazionalità e mostruosità di ogni genere, ma anche incredibili sdoppiamenti, supportati dall'autore con il riferimento a un testo classico come *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*: «Solo che nel mio caso sarebbe stato un po' difficile distinguere fra l'uno e l'altro»[50], aggiunge. Dall'autore il tema della violenza è trattato ampiamente, anche con divagazioni surreali e con descrizioni icastiche del mondo sia del pugilato, esemplificato dalla storia mitica di La Motta, sia del wrestling, testimoniato dalla storia raccapricciante del lottatore El Toro, che indossa sempre una maschera, dentro e fuori dal ring, per

[48] Ivi, p. 99.
[49] Ivi, p. 101.
[50] Ivi, p. 105.

celare una tragedia, e scrive versi per sfuggire alla pena di vivere. Per Cinaschi la storia di questo lottatore è così coinvolgente che «ci si poteva scrivere un romanzo»[51].

Lo chiamavano Jack Pitone si avvia verso lo scioglimento con una dilatata rappresentazione di un reading di poesia: sebbene Cinaschi non abbia simpatia per questi eventi, vi partecipa perché ci sono tanti poeti suoi amici, di scarso valore, messi sotto la lente della scrittura gobbiana derisoria, sarcastica, demistificante. Tra i poeti nasce un acceso dibattito (se seppellire in una bara la poesia o farla vivere), che prevede anche l'intervento degli spettatori. L'autore fa capire che si tratta di una poesia *trash*, nata morta. Egli trasforma tutto l'ambiente in un palcoscenico insolito, non privo di individui che si dipingono come quelli che non sono, come il poeta Geramia che, oltre a un Dio, «sembrava un divo, il principe dei pappa»[52]. Essi danno vita non solo a divertimenti carnevaleschi e osceni, ma provocano anche a un pandemonio: «la gente fuggì urlando. Si sentivano bestemmie e invocazioni a santi e madonne»[53]. Infine, Gobbo presenta un epilogo in cui fa magicamente riapparire uniti tutti i personaggi incontrati da Cinaschi durante le sue strane avventure, una tecnica indubbiamente appresa dal finale della favola filosofica di Voltare, *Candido*.

Dunque, *Lo chiamavano Jack Pitone* conferma Max Gobbo come uno degli scrittori più originali del panorama postmoderno, specie grazie alla sua poetica della riscrittura fantastica.

Franco Zangrilli

[51] Ivi, p. 119.
[52] Ivi, p. 135.
[53] Ivi, p. 137.

Wu Ming e il New Italian Epic

Rotta di collisione: New Italian Epic

L'espressione *New Italian Epic* venne coniata e utilizzata per la prima volta da Wu Ming nel marzo 2008 durante la presentazione di un *workshop* sulla letteratura italiana tenutosi alla McGill University di Montréal e durante il quale Wu Ming 1 tentò di fornire una propria panoramica dei fermenti che intravedeva nell'ambito delle lettere italiane[1].

Il mese successivo lo scrittore, rifacendosi alle tematiche trattate durante il *workshop*, decise di pubblicare in rete la prima stesura critica di un *Memorandum* di teoria letteraria con cui descrisse lo scenario letterario italiano negli anni della Seconda Repubblica, quindi dal 1993 fino al momento in cui caricò online il testo, individuando l'attacco alle Torri Gemelle e il G8 del 2001 come momenti di svolta epocali nella storia e nella cultura mondiale.

La visione di questo scenario venne condivisa, in seguito, anche dal giornalista e scrittore Carlo Lucarelli, che con un articolo apparso su «La Repubblica» affermò senza remore di sentirsi parte integrante e di riconoscersi, per quanto riguardava la tecnica e la prassi, in molte delle considerazioni espresse dal *Memorandum*:

> Praticamente, dico, nel senso di una prassi letteraria, di una ricerca fatta di libri e di romanzi che da parte mia e da quella di altri colleghi cerca di raccogliere il fascino della frontiera, della sfida con un nuovo far west. Una nuova frontiera che non è soltanto fisica (nuove ambientazioni, nuovi mondi da creare ed esplorare), e non è soltanto narrativa (nuove trame, nuove avventure, diverse tecniche di montaggio, emozioni e temi estremi) ma è anche stilistica (parole nuove, nuove costruzioni, nuove costruzioni in quelli che i Wu Ming chiamano i romanzi mutanti). Una narrativa di ampio respiro per raccontare e interpretare il mondo, con un linguaggio nuovo e concreto, come a suo tempo fecero gli scrittori del Grande Romanzo Americano per raccontare le contraddizioni e le trasformazioni del loro paese[2].

[1] Si propone un estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" discussa nella sessione autunnale del 2018 presso l'Università "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta.

[2] C. LUCARELLI, *Noi scrittori della nuova epica*, in «La Repubblica», 3 maggio 2008; cfr. la URL: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/05/03/noi-scrittori-della-nuova-epica.html.

Nel giro di soli sei mesi, più di trentamila persone scaricarono il documento e così, alla fine dello stesso anno, Wu Ming decise di farne uscire una versione *2.0* in cui aggiunse note e approfondimenti critici. Nel 2009, infine, il *Memorandum* venne pubblicato in forma estesa e cartacea dall'Einaudi Stile Libero con il titolo *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro.*

Tra i critici che si pronunciarono riguardo al *New Italian Epic*, Alberto Asor Rosa fu tra coloro che ne riconobbero la validità, tanto che lo definì:

> L'unico tentativo recente di sistemazione teorico-letteraria di tale materia degno di questo nome è *New italian epic* (Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro) di (dei?) Wu Ming (Einaudi, Stile libero, 2009), altamente meritorio per il solo fatto, - raro, ripeto, - di entrare nel merito[3].

Durante il periodo del *workshop*, Wu Ming aveva, infatti, avvertito il sentore di un "flusso" che si agitava nelle profondità del panorama culturale italiano e aveva cominciato a interrogarsi su questo movimento fervente che stava per emergere: un insieme di scrittori, attivi almeno dai primi anni Novanta, che, pur scrivendo prevalentemente romanzi, non rifiutavano di cimentarsi in nuovi esperimenti saggistici, poetici, negli sperimentalismi linguistici e nella produzione di UNO, *Unidentified Narrative Objects*.

Questi oggetti narrativi non identificati trovano, dunque, sistematizzazione nel saggio wuminghiano *New Italian Epic* e sono la risultante della sperimentazione e della forzatura sui generi operata dal collettivo, che parte dal romanzo storico e lo deforma fino a far diventare i personaggi e gli eventi protagonisti delle avventure narrate, il tutto condito da intelligenti inserimenti fantasiosi che arricchiscono le già complesse trame raccontate. Wu Ming individua, quindi, una serie di opere che

[3] A. ASOR ROSA, *Ritorno in provincia e le cento Italie dei giovani scrittori*, in «La Repubblica», 15 dicembre 2009; cfr. la URL: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/12/15/ritorno-in-provincia-le-cento-italie-dei.html.

escono dal canone e che si concentrano, seppur in maniere diverse, sul riutilizzo letterario della storia come chiave di lettura per comprendere il presente.

Gli autori citati nel saggio condividevano l'idea di fondo secondo la quale è l'opera a dover trasmettere valori ed emozioni, a dover possedere un valore intrinseco e duraturo e non l'autore che propone quel testo. È, dunque, ancora un nuovo modo di sfidare il culto dell'Io tipico dell'Occidente, nonché un modo di rifiutare le categorizzazioni a priori e di boicottare la pratica dell'immunità dubitativa attribuita agli scrittori. Sin dall'esperienza del Luther Blissett Project, infatti, il ricorso all'identità collettiva tenta di fornire una prospettiva completa sul mondo, che non rimanga ancorata alle distinzioni ideologiche o di civiltà, che non cada nella trappola dell'etnocentrismo, che eviti volutamente un giudizio netto favorendo, invece, la descrizione di situazioni diverse in focalizzazioni distinte. La realtà non può essere compresa nella sua totalità, ma può essere descritta e osservata da più punti di vista.

New Italian Epic è pertanto la descrizione dell'osservazione, operata dal suo scrittore, del panorama culturale italiano e dunque di come, negli anni descritti, si stesse venendo a creare una nebulosa in cui stavano confluendo tutta una serie di romanzi italiani, differenti tra loro all'apparenza, ma legati dal comune sentire degli scrittori e dal ricorso ad alcuni espedienti tecnici e stilistici. È così che *New Italian Epic*, nato dall'idea di diventare una sorta di manifesto letterario, diviene invece la denominazione comune per indicare un raggruppamento di opere scritte in Italia e in lingua italiana, comprese nel periodo intercorso tra il crollo nel Paese del "socialismo reale", nel 1993, e il 2008.

La nuova generazione di scrittori individuata da Bui, chiaramente legata anche da un vincolo biografico molto forte, testimonia attraverso le opere l'esigenza di un respiro più profondo: una narrazione che affronti apertamente la potenza del mito, nella sua funzione originale di allegoria, e che sappia in questo modo anche recuperare un impegno sociale e politico, finora annichilito nella commedia postmoderna che tutto coinvolge e che confonde in un frullatore esistenziale ogni possibilità di critica[4].

[4] A. BERTANTE, *Nuova epica italiana? Sì, per farla finita con la commedia postmoderna*, in «Liberazione», 8 maggio 2008; cfr. la URL: https://www.carmillaonline.com/2008/05/14/nuova-epica-italiana-s-per/.

Ciò che Wu Ming 1 osserva è come si sia creata una rete di comunicazione tra varie opere che rivelano l'attenzione dei loro scrittori e il profondo rispetto che essi nutrono verso la necessità della narrazione, della parola, verso la ricerca di nuove potenzialità espressive, nuovi stili che possano adattarsi a ogni tipologia di pubblico, a narrazioni intrecciate in modo da sostenere un'unica idea di fondo riconoscibile e lineare. Una prospettiva di narrazione che avvicina il letterato agli ambienti popolari, alla ricerca di sguardi obliqui che osservino la realtà e ne traggano più visioni alternative, comprese quelle di oggetti e luoghi, per poi trascriverle operando un intelligente e ragionato sperimentalismo linguistico, innestato *ad hoc* sulle narrazioni.

Le opere NIE stanno nel popular[5], lavorano con il popular. I loro autori tentano approcci azzardati, forzano regole, ma stanno dentro il popular e per giunta con convinzione, senza snobismi, senza il bisogno di giustificarsi di fronte ai loro colleghi 'dabbene […] La sperimentazione avviene nel popular[6].

Il dialogo instaurato nel *popular* e per il *popular* da questi testi ruota attorno alla nozione di mitopoiesi, attraverso la quale si cerca di creare un immaginario collettivo e d'instillare curiosità per gli avvenimenti storici nel lettore.

In apertura del libro *New Italian Epic* vi è oggi il *Memorandum*, seguito da alcuni interventi di natura politica e sociale che tentano di descrivere un nuovo approccio con cui affrontare il mestiere di scrivere e raccontare, che viene sintetizzato in una breve lista di parole-chiave poste in apertura: memorandum, sintesi provvisoria, primo tentativo, instabile oscillante reazione ancora in corso.

La parola *Memorandum* viene scelta e utilizzata nell'accezione riportata sul dizionario di Tullio De Mauro, ovvero come 'un documento che espone i termini di una questione per sommi capi'. La scelta del vocabolo risulta, dunque, chiara se non programmatica: l'operazione e lo studio compiuti da Wu Ming su quella nebulosa di

[5] Per ulteriori studi sul popular cfr. S. REGAZZONI, *La filosofia di Lost*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009; E. DE MARTINO, C. PAVESE, *La Collana Viola. Lettere 1945-1950*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991; S. REGAZZONI, *Pop filosofia*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2010.
[6] WU MING, *Prefazione* a H. JENKINS, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, pp. VII-VIII.

opere avvengono per sommi capi, lasciando aperta la possibilità di ampliare e inserire altro. Non c'è alcuna formulazione fissa o definitiva, solo un tentativo di dare ordine ai fermenti che si agitano nella cultura italiana.

Numerosi autori, in seguito all'uscita di *New Italian Epic*, hanno dato vita a una serie di interventi e controproposte, di nuove storie e nuovi personaggi, creando romanzi di trasformazione e aderendo volutamente al panorama del nuovo epico italiano; tra questi Carlo Lucarelli, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti e Giuseppe Genna, per non parlare del movimento dei Connettivisti o delle proposte provenienti da psicanalisti e psicoterapeuti, da sempre accomunati ai letterati dall'attenzione rivolta al ruolo della narrazione.

In *New Italian Epic 2.0*, la serie di commenti, interventi e notazioni provenienti da questi intellettuali si trova presentata in una forma subito riconoscibile rispetto allo scritto originario, sotto al testo originale e su uno sfondo di colore diverso.

Molti dei libri facenti parte di questa nebulosa sono scritti in forma di romanzo storico; altri sfuggono, invece, a qualsiasi categorizzazione, mescolando insieme generi e stili differenti, ma pur sempre ruotando intorno all'argomento centrale: la storia. L'Italia non a caso è un paese ricco di storia, ricco di fermento intellettuale e per questo terreno fertile per l'ispirazione di scrittori e artisti, ma, come tende a precisare Wu Ming, l'amore e la conservazione del proprio patrimonio culturale non collidono con il farsi eredi anche di numerose tradizioni e influenze estere.

Tra le tematiche affrontate dal *Memorandum*, uno dei punti fondamentali è senza dubbio quello del rifiuto di una letteratura disimpegnata, che perda il rispetto verso la parola e la curiosità di scoprirne le potenzialità e i rapporti con la realtà storica e sociale.

Questa aderenza alla letteratura "grave" è bastata perché il NIE venisse spesso pensato e confuso dalla critica come una forma di neo-neorealismo, in cui gli elementi innovativi e sovversivi, rari e troppo sporadici, vengono considerati insufficienti per costituire un nuovo genere. In realtà, Wu Ming stesso spiega che, sì, alcune opere sono realistiche nel vero senso della parola, ma altre lo sono poco o

addirittura per niente, e soprattutto in ognuna di queste narrazioni sono presenti allo stesso tempo anche l'epico e il mito, intesi come forme di autorappresentazione e incastonati nella storia stessa.

Quella operata da Wu Ming sembra un'attualizzazione vera e propria dei concetti greci di *mythos* ed *epos*, i quali mai e poi mai sarebbero stati distinti o scissi dal procedere della storia del popolo greco. Se, infatti, il realismo cerca di individuare una rappresentazione oggettiva del mondo tramite la denotazione dei suoi significati principali e condivisi, l'epico gioca invece sui toni, sulle allegorie, sui vari livelli di lettura e interpretazione, sull'eterna molteplicità dei significati. Il guizzo geniale di Wu Ming e di questi scrittori appartenenti al *New Italian Epic* è proprio quello di combinare insieme questi due aspetti, per creare un immaginario collettivo che possa venir accolto e recepito da tutti.

È così che, ad esempio, l'epico di Roberto Saviano in *Gomorra*, opera considerata emblematica di un nuovo ritorno al realismo, trasforma il testo in un ibrido, ricco di rimandi letterari, pieno di spunti di comunicazione e di riflessione, ricco di espedienti narrativi quali l'io iper-testimoniale, l'enorme mole di storie narrate e l'utilizzo del discorso indiretto libero, la nota tecnica che permette di adottare nel corso della narrazione il punto di vista dei vari personaggi, facendo trasparire chiaramente la loro voce e restituendole spesso i suoi tratti coloriti, pur continuando a scrivere in terza persona e non ricorrendo all'uso delle virgolette.

[Il *New Italian Epic*] è figlio diretto dell'Io so e di Petrolio di Pier Paolo Pasolini che forse mai avrebbe sperato che una generazione cresciuta in mezzo alla pop culture – che lui vedeva come una mareggiata che avrebbe lasciato solo macerie – avrebbe invece adottato[7].

Per comprendere a fondo il significato del *New Italian Epic* risulta necessario analizzare i singoli termini che ne compongono la denominazione. L'aggettivo

[7] D. OLIVERO, *Italian Tabloid*, in «Bookowski, La Repubblica», 30 gennaio 2009; cfr. la URL: http://olivero.blogautore.repubblica.it/2009/01/30/?ref=hpsbsx.

Italian, ad esempio, rappresenta la determinazione del luogo in cui avvengono gli eventi, senza significati patriottici o nazionalistici, rievocando solo il posto fisico in cui gli scrittori operano ed esperiscono e la lingua che utilizzano per farlo. Wu Ming non esita, infatti, ad affermare che racconta vicende del popolo italiano condite dalla rappresentazione dei tipici tratti del suo carattere, ma che allo stesso tempo cerca di raffigurare chiaramente «un'epica della differenza e della moltitudine, un'epica delle anomalie e del *bellum intestinum* che corre lungo la storia del nostro paese»[8].

L'aggettivo *epic*, invece, che va tradotto al maschile perché legato al sostantivo sottinteso *romanzo*, nella denominazione che Wu Ming attribuisce a questa nebulosa di autori affonda le proprie radici nell'*epos* greco. Si tratta, dunque, di narrazioni di storie mitiche ed eroiche che s'innestano in un ampio panorama di conflitti civili e sociali che minacciano popoli e nazioni, a loro volta inseriti in contesti storici belligeranti e catastrofici. L'*epos*, e così il nuovo (romanzo) epico italiano, spesso fondono insieme elementi reali e storici ed elementi "ultraterreni", in un racconto a più livelli che si snoda tra vicende romanzate e contestualizzazioni dettagliatamente storiche. Michail Bachtin, in *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, afferma: «è necessario creare tra le cose e le idee nuovi vicinati che rispondano alla loro effettiva natura, porre accanto e unire ciò che è stato fallacemente diviso e allontanato e disgiungere ciò che è stato fallacemente avvicinato»[9].

Come lo stesso Wu Ming 1 non ha mancato di specificare, in risposta ai vari critici che lo accusavano di tralasciare nel suo studio gran parte dei lavori usciti in quegli anni in Italia, *New Italian Epic* va letto come la sua personale ipotesi di lettura del mondo, della società e della letteratura: un nuovo modo di concepire il letterato e di interrogarsi sul proprio ruolo sociale e culturale. Ciò che gli ha fornito la base per la sua teorizzazione non è altro che l'osservazione diretta del panorama letterario in cui opera, all'interno del quale ha saputo riconoscere una serie di libri aventi alcuni elementi in comune, come ad esempio la natura strettamente allegorica e il cieco

[8] WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 18.
[9] M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 315-16.

rifiuto di una concezione che miri a tornare agli splendori del passato e che sia invece pragmaticamente orientata al futuro. Ed ecco spiegato anche l'aggettivo *new*: non si può restare ancorati ai fasti del passato né tantomeno sperare in un ristabilirsi dell'ordine precedente; la vita prosegue, e lo stesso deve fare la letteratura, lo stesso la parola.

Tiziano Scarpa, fervente critico di Wu Ming, si pronuncia così sull'utilizzo del termine *new*:

> Quanto all'aggettivo "new", non trovo fondata in maniera convincente la discontinuità che esso designa. Per Wu Ming 1 la svolta nella letteratura italiana degli anni Novanta deriva dalla caduta del Muro di Berlino e da Tangentopoli. Ma i fenomeni artistici (e le loro etichette, le sintesi nominali che li focalizzano) non sono per forza legati a eventi storici in un vincolo di necessità stringente. Per Wu Ming 1, evidentemente sì. Il suo è uno schema storicistico, che vede l'arte e la letteratura come semplici conseguenze di eventi epocali.

Il fatto che il lavoro letterario di Wu Ming ruoti tutto intorno alla storia non è, però, né una novità né un qualcosa di inaspettato. Gli autori sono, infatti, dichiaratamente schierati politicamente nonché molto attivi socialmente; tutta la nozione di mitopoiesi intorno alla quale ruota il loro lavoro ha come scopo la creazione di un immaginario storico collettivo che possa aiutare i lettori a interrogarsi sugli eventi che si trovano a vivere o di cui subiscono le conseguenze. Non si tratta di ridurre i movimenti letterari agli eventi salienti della storia, ma semplicemente di entrare in un'ottica secondo la quale siano gli eventi storici a creare e plasmare il cittadino e la civiltà all'interno della quale si sviluppa la letteratura: pertanto, le due cose non possono essere indipendenti l'una dall'altra né, di conseguenza, venir trattate come se lo fossero.

Tra le caratteristiche principali del *New Italian Epic*, come accennato, ci sono quindi lo sperimentalismo linguistico, la forzatura dei generi letterari e lo sguardo obliquo. I testi che vengono prodotti da questi scrittori si muovono in un territorio misto, composto da tutto ciò che viene ritenuto giusto e serio.

Nel paragrafo del *Memorandum* dal titolo *Alcune caratteristiche del New Italian Epic*, fra i tratti peculiari individuati da Wu Ming, il *Don't keep it cool-and-dry*, l'essere "giusto e serio", è l'unico riconosciuto a tutte le opere facenti parte della nebulosa, è la *conditio sine qua non.* Le narrazioni di questi autori non sono mai casuali, così come non lo sono le parole che scelgono o i punti di vista che adottano.

Queste opere scavalcano la concezione fissa del genere letterario, del romanzo *noir*, del romanzo storico o di quello *western*, e li fondono insieme all'evenienza, quando è la storia stessa a prendere vita e a richiederlo. La scelta degli argomenti e delle parole utilizzate, sebbene non possa essere incanalata in una cornice fissa, si fa forte dell'insegnamento delle *Lezioni americane* di Calvino, e specialmente di quella sulla *Leggerezza*[10]. Se con Pin Calvino riesce a raccontare la Resistenza con gli occhi di un bambino, Wu Ming racconta il capitalismo attraverso gli occhi dell'attore e simbolo di classe Cary Grant, trasformato da Wu Ming in un personaggio nel loro *54*, oppure narra la rivoluzione vista con lo sguardo del popolo, quel popolo che con le sue intuizioni e le sue passioni raffigura alla perfezione il loro concetto di moltitudine attiva socialmente e politicamente. L'idea della *Moltitudine*, infatti, molto cara a Wu Ming e condivisa con gli altri autori del *New Italian Epic*, cerca di venir spiegata tramite i diversi personaggi scelti per le narrazioni.

Questa commistione di generi, questa unione di linguaggi e prospettive differenti freme di ardore civile, di collere, di empatia verso i deboli e non si limita a un semplice *pastiche* alla maniera post-modernista:

Il postmodernismo da discorso di "opposizione" - seppure indistinta – è divenuto dispositivo di cooptazione di ogni enunciato critico in un mondo dove il linguaggio rimanda sempre e ossessivamente a sé stesso, i segni rimandano sempre e solo ad altri segni e la critica si auto-annulla tra ghigni e cachinni, fino

[10] I. CALVINO, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 1993. «Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza. Questo non vuol dire che io consideri le ragioni del peso meno valide, ma solo che sulla leggerezza penso d'aver più cose da dire. Dopo quarant'anni che scrivo fiction, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio».

all'apologia dell'indecidibilità, dell'ineffabilità, dell'assenza di qualunque senso, dell'equivalenza di questo e quello. […] Se l'ironia diviene onnipresente, la sua valenza critica s'azzera[11].

È sbagliato, come spiega Wu Ming, parlare di contaminazioni esterne per questi romanzi o, meglio, è come non dire nulla: le contaminazioni esistono da sempre, il panorama letterario e umanistico in generale procede sempre con lo studio di una tesi e la proposta di un'antitesi, o anche di un ulteriore approfondimento della tesi stessa. La letteratura si è sempre mossa per testi e critiche ai testi, in un dialogo che procede incessantemente da quando l'uomo ha iniziato a produrre opere scritte. La contaminazione è a monte: è un presupposto, non un'analisi secondaria. Tutti i generi, secondo Wu Ming, sono costitutivamente e intrinsecamente ibridi.

Passato, ritorni al futuro e allegoritmi

L'attacco alle Torri Gemelle segnò l'inizio di una nuova conflittualità sociale, quella che vedeva sempre più nell'altro, nel diverso, un enorme pericolo da aggirare. Quella data destabilizzò chiunque, e il contraccolpo accusato da Wu Ming venne descritto in forma allegorica nella premessa di *54*, il libro cui stavano lavorando in quel periodo e che sarebbe arrivato in libreria poco dopo, nella primavera del 2002.

Non c'è nessun «dopoguerra».
Gli stolti chiamavano «pace» il semplice allontanarsi del fronte.
Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro. Oltre la prima duna gli scontri proseguivano.
Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.
Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani.
Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di «libertà», «democrazia», «qui da noi», mangiando i frutti di razzie e saccheggi.
Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri.
Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi.

[11] WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 66.

Lo stesso Wu Ming 1 definisce la propria opera ricca di allego ritmi: cosa sono precisamente? Partendo dalla spiegazione di cosa voglia dire allegoria, e dunque dal greco *allos egorein*, 'parlare d'altro', lo scrittore mostra come, raccontando una storia, ne stia in realtà narrando un'altra, dato che i personaggi e gli eventi non sono che allegorie di altri personaggi e altre situazioni.

Spesso queste allegorie sono "a chiave", ovvero intenzionali ed esplicite; tuttavia, spiega ancora Wu Ming, non tutte le allegorie sono intenzionali e il fatto di muoversi nel passato, nella storia, di rielaborarla e raccontarla in maniere nuove, prevede sempre l'instaurazione di un'allegoria storica, una sorta di parallelo tra il passato e il presente, qualunque sia l'interpretazione che poi il lettore ne darà.

Ciò che il collettivo bolognese individua e denomina *ritorno al futuro* parte proprio dal presupposto che ogni storia, sia quelle ambientate nel passato sia quelle fantascientifiche ambientate nel futuro, si riferisca, in realtà, al passato, a un passato, o che comunque sia scritta al passato. C'è sempre un terreno propizio precedente su cui s'innesta ogni narrazione ed è per questo che Wu Ming ritiene che in ogni testo la storia sia presente e che ognuna di queste venga scritta al passato:

Come un gioiello scintillante, la città giaceva nel cuore del deserto"[12].

Anche quando il tempo verbale non viene coniugato al passato, è in quell'ambito che ci si sta muovendo, quello del già pensato, già scritto, già divenuto forma materiale tramite la pubblicazione del libro[13].

Le allegorie, nella concezione del NIE, diventano delle bombe a orologeria, pronte a esplodere ogni volta che vi sia terreno fertile, e viene, dunque, rigettata la definizione di allegoria come solo "espediente retorico" di rimando da un significante all'altro. L'allegoria può essere senza dubbio intenzionale, ma ciò che non è prevedibile è la rielaborazione che ogni lettore compirà tramite la lettura, creando dei

[12] A. C. CLARKE, *La città e le stelle*, Milano, Mondadori, 1967.
[13] WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 50.

rimbalzi imprevedibili tra concetti e sensazioni che potranno allontanarlo o avvicinarlo alle intenzioni dell'autore. È partendo da questa riflessione che Wu Ming arriva a parlare di allegoritmi, termine preso in prestito dai suoi coniatori Alex Galloway e McKenzie Wark, e li descrive usando queste parole: «'Allegoritmo' è una suggestione. L'ho definito un "sentiero nel fitto del testo". L'allegoritmo è un percorso, una sequenza di passi che portano nell'allegoria profonda»[14]. Il breve testo allegorico che apre *54* viene, infatti, indicato da Wu Ming come una sorta di guida per ricercare quell'allegoria nascosta e abissale che lega insieme tutti i prodotti del *New Italian Epic*.

L'impossibilità di tornare indietro è sottesa ai pensieri di ognuno di questi autori, così come la consapevolezza di uno stato di belligeranza continua che non cesserà: la guerra tra esseri umani è la più sanguinaria di tutte, la guerra generata dall'odio verso il diverso, dai razzismi più diffusi e dal concetto di proprietà esteso a tutto: il mio paese, il mio popolo, la mia famiglia, la mia cultura, a discapito di una comunanza internazionale che possa risolvere i reali problemi di questo periodo storico, come l'inquinamento ambientale, il cambiamento climatico, la guerra totale.

Strettamente legata al concetto di allegoritmo è la già citata tecnica dello sguardo obliquo, cui ricorrono Wu Ming e gli scrittori del *New Italian Epic* e con cui gli stessi cercano ancora un'altra via d'uscita dalla scrittura post-modernista, ormai da loro considerata una *maniera* più che una ricerca stilistica seria e ragionata sulla parola. Per tentare il difficile esperimento di allontanarci da noi stessi, per distruggere in un modo ancora nuovo il mito del soggetto e guardare con obiettività il mondo, gli scrittori ci restituiscono la focalizzazione di sguardi insoliti, extra-umani e non identificabili, che mettono in crisi le solite prospettive e angolature di osservazione. Lo sguardo obliquo, infatti, ovvero la *terza persona*[15] teorizzata da Roberto Esposito, rappresentata dal punto di vista di un bar, di un villaggio o di un oggetto, è in questo senso che rivela tutta la propria efficacia. Oggi la letteratura deve affinare il nostro sguardo per permetterci di visualizzare in maniera migliore: «È a partire da questo

[14] Ivi, p. 99.
[15] Cfr. R. ESPOSITO, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Milano, Feltrinelli, 2007.

che troveremo l'allegoritmo comune della nuova epica, il sentiero nel fitto dei testi, la lista di istruzioni da seguire per cogliere l'allegoria profonda»[16].

Per sguardo obliquo s'intende, dunque, l'adozione di un punto di vista inusuale per narrare gli eventi, una focalizzazione che prescinda dalla dialettica io-tu e che inserisca la terza persona, sia questa un personaggio, un luogo o un oggetto.

La società ci ha abituati a osservare la realtà dal punto di vista dell'ideologia dominante, ma cercare di vedere il mondo tramite i nostri occhi è l'unica soluzione che Wu Ming individua per conferire nuovamente al popolo la propria importanza dal punto di vista sociale. Il punto di vista obliquo viene sviluppato dal collettivo bolognese anche tramite la scrittura in lingua italiana di storie che, in realtà, non si svolgono in Italia e i cui personaggi parlano lingue diverse; la loro alternanza e variabilità linguistica permette di comprendere il gioco e il lettore legge, così, i dialoghi di Molly Brant e Philippe Lacroix in *Manituana* come se fossero in lingua inglese o mohawk, li immagina così spontaneamente, semplicemente fidandosi del testo e dell'universo che esso crea. Si arriva addirittura a distinguere lo slang dei Mohowk londinesi dalla lingua dei Mohawk della Lunga Casa, così come si arriva a immaginare i dialoghi di *Q* come se alternassero davvero i vari dialetti tedeschi dei personaggi.

Quasi tutte le opere del *New Italian Epic* sono affollate da personaggi e nomi che, a mano a mano che prendono la parola, ci ripropongono un evento dalle prospettive più disparate, fornendo un'abile allegoria di quanto l'informarsi sul mondo e sugli eventi possa inizialmente provocare confusione, ma successivamente garantire capacità di osservazione e spirito critico. La terza persona si manifesta in *54*, ad esempio, tramite la narrazione dal punto di vista di McGuffin Electric Deluxe, un televisore rotto ma dotato di coscienza rubato in una base americana a Napoli; oppure tramite le riflessioni del Bar Aurora di Bologna, centro di ritrovo per comunisti e vecchi antifascisti, ma anche per giovani e gente in generale, che diviene un vero personaggio, con le sue analisi e le sue prospettive.

[16] Ivi, p. 27.

Un esempio ancora più estremo di sguardo obliquo ci viene fornito dallo stesso Wu Ming nel suo saggio, ricorrendo all'opera *Grande Madre Rossa* del 2004 di Giuseppe Genna, che inizia così:

> Lo sguardo è a diecimiladuecento metri sopra Milano, dentro il cielo. È azzurro gelido e rarefatto qui. Lo sguardo è verso l'alto, vede la semisfera di ozono e cobalto, in uscita dal pianeta. La barriera luminosa dell'atmosfera impedisce alle stelle di trapassare. C'è l'assoluto astro del sole sulla destra, bianchissimo. Lo sguardo ruota libero, circolare, nel puro vuoto azzurro[17].

Ci si interroga subito su chi sia che si nasconde dietro quello sguardo, ma ben presto ci si rende conto che è uno sguardo disincantato, privo di una vera entità.

Le narrazioni del nuovo epico italiano richiedono un coinvolgimento attivo da parte del lettore, sia per seguire le trame delle vicende sia per andare più a fondo e legare tra loro i diversi punti di vista presentati e crearsi, così, una visione d'insieme. La complessità narrativa e l'instaurazione della relazione richiesta a chi legge non vanno a discapito della validità o della fruibilità dell'opera, e anzi ne sottolineano il carattere popolare, sebbene questo termine venga oggi demonizzato e considerato un sinonimo di blando e poco interessante. In realtà, la complessità letteraria è innestata talmente bene nelle narrazioni che non va mai a scapito della lettura, la quale rimane agevole e fluente, e che anzi risulta ancor più avvincente per quel lettore con un guizzo in più che si diverte nello scovare dove i suoi interlocutori hanno inserito lo sperimentalismo, l'innovazione, la parola gergale che in quel momento preciso del testo contestualizza alla perfezione personaggi e situazioni, fornendone quasi una conoscenza reale e richiamando eventi della quotidianità del lettore.

Oggi l'errore è anche considerare la cultura di massa, e quindi quella veicolata dai mass media, come prerogativa di grandi masse di acquirenti e affezionati. In realtà, infatti, la denominazione "di massa" indica semplicemente il *medium* tramite cui questa viene trasmessa, non certo il pubblico cui è diretta, tanto che rientrano in

[17] G. GENNA, G*rande Madre Rossa*, Milano, Mondadori, 2004.

questo settore anche produzioni a basse tirature mirate a una determinata nicchia di pubblico. La cultura popolare, invece, pone l'accento proprio su chi ne fruisce e se ne appropria, sebbene troppo spesso l'aggettivo pop o popolare venga associato a prodotti di scarsa qualità e di contenuti blandi.

Le opere del NIE si muovono tutte nel popolare e operano tutte in questo senso, rifiutando categoricamente ogni snobismo e, di conseguenza, ogni collega che ritenga degradante l'utilizzo di espressioni gergali e colloquiali per una resa stilistica chiara e precisa. Wu Ming e gli altri scrittori attratti nella nebulosa puntano alla ricerca di un'efficacia diretta della parola, che liberi la sua potenza per permetterle il massimo dell'impatto; rifiutano giochi di astrazione e *pastiche* confusi da decostruire e interpretare passo dopo passo, preferendo invece il ricorso a un termine magari più colorito, ma che colpisca nel centro.

L'opera deve comunicare qualcosa e, sebbene questo non debba mai andare a scapito dello stile, della ricerca e della serietà, essa non deve neppure inerpicarsi per sentieri tortuosi e incomprensibili che minimizzano l'efficacia del primo impatto. Molti di questi libri sono, dunque, sperimentali dal punto di vista linguistico e stilistico, ma la loro innovazione è percepibile solo a un occhio attento, poiché viene dissimulata così bene nella narrazione che solo al termine ci si rende conto di quanto con quei piccoli interventi sulla lingua, sul modo di esprimere un sentimento o sul carico di potenza fornito a una singola parola, magari sistemata nel testo in posizione forte, in realtà la sintassi venga alterata e scomposta.

Emblematico a tal riguardo il logo del dibattito sul *New Italian Epic* che si è affermato online, il quale raffigura Eracle, l'eroe greco per antonomasia, mentre indossa la pelle del leone di Nemea, la belva che stava straziando la popolazione e la terra dell'Argolide: la prima delle dodici fatiche cui l'eroe viene sottoposto. Nonostante Eracle nella lotta perda un dito, egli riuscirà a sconfiggere la bestia e a indossare la sua pelle come armatura.

Nella concezione di Wu Ming, perdere una battaglia, dover affrontare un piccolo fallimento, fa parte del gioco: ciò che conta è perseverare, raccontare, narrare,

superarsi, guardare ancora e ancora le cose dalle prospettive più distinte per fare di questi milioni di punti di vista e di storie la nostra corazza. Infatti, «L'unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille storie alternative»[18].

L'opera di questi scrittori è molto spesso legata all'universo multimediale ed è così che si ritrovano in produzioni nell'ambito del cinema, dei fumetti o dei videogame, nonostante la loro forza propulsiva continui a consistere soprattutto nella letteratura, e anzi, nella parola. Parola capace d'istaurare un rapporto di fiducia col lettore, un dialogo profondo e costruttivo che, espandendosi a macchia d'olio, potrebbe creare comunità di lettori e scrittori in stretta comunicazione tra loro. È proprio questa l'aspirazione del gruppo: instaurare una relazione vera e propria col lettore che favorisca la circolazione di idee, di dibattiti, la proposta di nuove argomentazioni, di discorsi che si evolvano, che si amplino e che facciano iniziare a guardare le cose da nuove prospettive.

Si vengono a creare, quindi, una serie di esperimenti transmediali che ampliano le storie, le riprendono, le raccontano in maniere differenti, cambiandone i soggetti o concentrandosi su dettagli particolari e prospettive differenti. Un vero e proprio dialogo tra libri, con aperture, ampliamenti, rivolgimenti *etc*. Piattaforma perfetta per questo tipo di esperimenti risulta essere Giap, quella newsletter telematica che diverrà prima un blog aperto e successivamente anche un libro:

> Transmediale è la storia che prosegue in modi ulteriori, il mondo di un libro che si estende su altre piattaforme. Non meri "adattamenti" della stessa storia, come avviene coi film tratti da romanzi, ma una storia che sconfina, si evolve e prosegue con altri mezzi e linguaggi[19].

Il caso Saviano e l'assalto al New Italian Epic

Tra le critiche più sistematiche rivolte a Wu Ming c'è senza dubbio quella di Tiziano Scarpa, espressa nel suo articolo *L'epica-popular, gli anni Novanta, la*

[18] Ivi, p. 146.
[19] Cfr. WU MING, *Prefazione* a H. JENKINS, *Cultura convergente*, op. cit.

parresìa[20], con cui egli rimprovera al collettivo di tralasciare gran parte degli sforzi letterari in atto in quegli anni nel panorama italiano in favore di una teorizzazione ristretta che agisce strumentalmente con lo scopo d'inserire le loro opere all'interno di un nuovo canone letterario denominato appunto *New Italian Epic*:

> Non sono d'accordo con la ricostruzione che Wu Ming 1 fa della letteratura degli anni Novanta. È manchevole e faziosa. Cancella le tracce di molti autori e autrici che, ne fossero consci o no, in quegli anni si opponevano di fatto ai "postmodernismi da quattro soldi". Forse questa faziosità dipende dal bisogno di far spiccare, per contrasto, le opere degli anni Novanta che Wu Ming 1 indica come apripista dei romanzi epici-popular degli anni Duemila.

Scarpa accusa Wu Ming, oltre che di essere "mancante" sotto molti aspetti, anche di ricorrere alla "nessunanza" e di fuggire dal proprio ruolo pubblico di intellettuale. Ciò che Wu Ming risponde è quasi scontato, conoscendo a fondo il collettivo: "nessunanza" e ricorso al nome d'arte sono due strategie diverse; invece, il non farsi fotografare e il non apparire in programmi televisivi non impediscono ai vari componenti del gruppo di partecipare, organizzare e promuovere letture pubbliche, convegni ed eventi di ogni sorta. Il loro è un semplice ricorso a un nome d'arte, scelta attuata perché ritengono fondamentale la predominanza dell'opera rispetto al suo autore, che comunque è perfettamente identificabile. La sovrapposizione dell'opera e dell'autore viene altamente rifiutata nella concezione del collettivo, che lavora invece conferendo un ruolo di primato assoluto ai testi, e che, pur ricorrendo a nomi d'arte, non occulta la propria identità, bensì la mette da parte, collocandola su un piano secondario rispetto ai contenuti che propone.

Scarpa sostiene ancora:

[20] T. SCARPA, *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresìa*, in «Nazione Indiana», 4 marzo 2009; cfr. la URL: https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l'epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/.

La verità è che [del resto della letteratura italiana di quegli anni] ne sono state cancellate le tracce per poter ridurre tutto allo sfondo indistinto di letteratura intimistica, ironica e superficiale, su cui si staglierebbe la novità della "*new italian epic*" che essi propongono. Ma la delusione più grande è scoprire, dietro all'apparenza di un manifesto teorico, il volto repressivo del canone. Perché è questo che ci viene proposto: un canone, con tanto di requisiti che un libro deve possedere per rientrarvi.

A nostro avviso, la caratteristica del NIE è proprio quella di essere un'osservazione a posteriori di un fenomeno completamente aperto ed espandibile, e non una categorizzazione schematizzante di un determinato numero di opere.

Scarpa invita anche Wu Ming a riflettere sul caso di Roberto Saviano, al quale i letterati si oppongono nettamente. Saviano ha proseguito, infatti, la stesura di *Gomorra* in una serie di esperimenti transmediali consistenti principalmente in apparizioni televisive e soprattutto nel discorso tenuto in piazza a Casal di Principe nel 2006, quel famoso discorso che gli causò le minacce da parte della Camorra e l'assegnazione della scorta di polizia. L'analisi operata da Scarpa va tutta a favore dell'importanza fornita alla testimonianza diretta dell'Io che mette in pericolo sé stesso pur di compiere una denuncia che possa giovare a tutto il popolo. La visione di Wu Ming si focalizza, invece, sul lavoro a lungo termine di Saviano, osservando come quella presa di posizione e quell'esposizione in prima persona, sebbene degni di rispetto, abbiano trasformato l'autore Saviano in un simbolo, il simbolo di chi non ha paura, di chi non rimane in silenzio e di chi fa la propria parte pur andando incontro a complicazioni, ma pur sempre un simbolo, non più ricontestualizzabile:

Il caso di Roberto Saviano, secondo me, potrebbe far riflettere i Wu Ming su quelle che sono state le loro opzioni culturali sull'identità e sulla presenza mediale. Naturalmente non sono loro gli unici responsabili di una certa cultura dell'anonimato, della pseudonimia, della "nessunanza" che ha affascinato una fetta della rete, ma credo che, prima come condividui lutherblissettiani negli anni Novanta, poi come nome collettivo Wu Ming (mi viene da dire "nome semicomune di persona"), appellativo umbratile in cui le individualità tendono a dissolversi intercambiabilmente (l'iperattivo Wu Ming 1 fa parzialmente eccezione), hanno promosso una pratica e un esempio che a mio parere non si è dimostrato il migliore possibile per una politica dell'intervento attivo.

È proprio, invece, in seguito al discorso tenuto a Casal di Principe che Wu Ming opera una distinzione tra *Gomorra*, opera profondamente allegorica ed espandibile, e il suo autore, divenuto ormai un immobile e stilizzato personaggio-simbolo: «Tanto *Gomorra* è atto parresiastico, quanto la voce di Saviano è rimasta invischiata tra scelte fatte più in alto, politiche d'immagine e "stato delle cose" realpolitiko»[21].

Questa visione non soddisfa, però, Scarpa, che scrive al proposito:

È esattamente il contrario. Un libro come *Gomorra* mina alle fondamenta il loro castelletto di teorie sulla scrittura collettiva, "condividui" pseudonimi e depotenziamento autoriale. Perciò i Wu Ming tentano affannosamente di inglobare Roberto Saviano snaturandolo, uniformandolo alle loro impostazioni, con ragionamenti capziosi che ribaltano l'evidenza[22].

La visione dell'intellettuale dal punto di vista di Scarpa collide nettamente con quella di Wu Ming, proponendone una versione prettamente esibizionistica e basata sulla presenza riconoscibile. Il collettivo, forte della propria fiducia infinita nella potenza della parola, ritiene, invece, di doversi fare da parte, non di dover sparire, e di dover lasciare che sia l'opera stessa a proseguire nella propria strada e ad affermarsi:

Quand'anche condividessi presupposti e strategia, io non mi comporterei mai come Scarpa, per motivi culturali e caratteriali: ritrosia, puritanesimo, intossicazione da autodisciplina, tirannico senso del decoro da "classe operaia di una volta" (per giunta classe operaia rurale). Non mi comporterei mai così ma, pur con tutti i miei limiti umorali e di comprendonio, ammetto che c'è del metodo, capisco le ragioni[23].

---

[21] G. GENNA, *"Desavianizzare Saviano"*, in «Giuseppe Genna», 16 ottobre 2008; cfr. la URL: http://www.giugenna.com/2008/10/16/desavianizzare–saviano/.

[22] T. SCARPA, C. BENEDETTI, *Le mistificazioni dei Wu Ming*, in «Il primo amore», 22 giugno 2006; cfr. la URL: http://www.ilprimoamore.com:7080/old/testo_204.html.

[23] WU MING 1, *Wu Ming/Tiziano Scarpa: face off (II parte)*, in «Il primo amore», 23 marzo 2009; cfr. la URL: http://www.ilprimoamore.com/old/testo_1399.html.

Il fatto di usare un nome d'arte risulta per gli scrittori bolognesi più una sottolineatura della loro etica di preminenza assoluta dell'opera sull'autore che un semplice fuggire dalla fama mediatica, soprattutto perché i nomi degli scrittori sono conosciuti, compaiono sul loro blog, e chiunque voglia esprimere una critica o un commento sa perfettamente a chi doversi rivolgere; non c'è nulla di occultato, solo una focalizzazione spostata dal viso dell'autore al contenuto del testo.

Gomorra è un testo che scardina la dialettica oppositiva tra romanzo e reportage, o romanzo e inchiesta, e distrugge tutti i canoni, venendo recepito inizialmente come un libro inchiesta, per l'appunto, e poi come romanzo ibridato. Scarpa critica Wu Ming, quindi, per il tentativo di ridurre l'Io testimoniale e in prima persona di *Gomorra* a un Io-molteplice che si appropria di quanti più punti di vista riesce, trasformandolo in un io sfumato, in un nuovo condividuo che si trova sempre nel posto giusto al momento giusto.

Proprio per questa alternanza nell'appropriazione di diversi punti di vista, Saviano stesso viene accusato su «Il Giornale» di aver copiato e di aver usato informazioni provenienti da terzi senza citarli nella propria opera:

> A un certo punto lui descrive, minuziosamente, alcuni atteggiamenti tenuti dal boss durante il processo. Ma Saviano non c'era, lo sanno tutti che non era in aula. Però dopo che gli ho raccontato le fasi salienti dello show in aula, lui se ne è appropriato e l'ha raccontata come fosse un'esperienza vissuta in prima persona[24].

Ma questo è il punto: Saviano non sta scrivendo un reportage, la sua è un'opera letteraria risultante dall'utilizzo di numerosi espedienti tecnici e dalla rielaborazione delle sue esperienze personali, non un testo giornalistico. La sua focalizzazione viene continuamente forzata e spostata in funzione del suo scopo; la parresìa non viene bistrattata, ma presentata al lettore tramite un coro di voci dissimili e più vicine alla vicenda di quanto potrebbe esserlo un unico autore: «La parresìa non è assenza di

[24] G. M. CHIOCCI, *Saviano ha copiato Gomorra*, in «Il Giornale», 18 marzo 2009; cfr. la URL: http://www.ilgiornale.it/a.pic1?ID=337007.

retoriche. Esistono tanti modi di "parlar franco", di perforare il muro delle omissioni»[25].

Scarpa rimprovera a Wu Ming anche l'eccessiva importanza data agli eventi storici nella categorizzazione dei fenomeni letterari, che così vengono ridotti a prodotti delle logiche di Potere:

> La periodizzazione di Wu Ming 1 si regge esclusivamente su fatti "storici", su una descrizione del tempo completamente ipotecata dalla Storia, ossia dalla narrazione egemone dei "fatti di Potere", dei fatti che contano. […] Wu Ming 1 si basa soltanto sulla storia del Potere per fondare una periodizzazione letteraria, un Potere che, crollando, mutando forma, strutturandosi in nuove configurazioni, secondo Wu Ming 1 libera forze letterarie: la storia della letteratura secondo Wu Ming 1 è dettata dalla narrazione del Potere[26].

Nel rimproverare ciò, Scarpa dimentica forse innanzitutto che, come già detto, Bui presenta il proprio *Memorandum* come la propria personale lettura del panorama delle lettere italiane, e inoltre sembra dimenticare l'etica di questo collettivo che tanta attenzione dedica alla nozione di mitopoiesi e che tanto tende a innovare e sperimentare, cimentandosi nel campo della storia e delle maniere in cui questa può essere forzata e riutilizzata. Inoltre, la collocazione politica di sinistra dei Wu Ming non è mai stata nascosta né tantomeno velata, e pertanto sembra comprensibile se non logico ritrovare nei loro testi quelle soggettività che emergono dalla moltitudine e che sono oggi i volti della Resistenza, delle lotte, del no di chi non si è arreso all'oppressione. I fatti storici sono prodotti dalle lotte, e le lotte non sono altro che storie di singoli e moltitudini che s'incontrano; azioni di milioni che manifestano, boicottano, agiscono all'unisono per un obiettivo comune: «La letteratura, come il potere, è innervata nel corpo sociale. Non è possibile né auspicabile "scollare" la stesura/pubblicazione di un libro dal contesto in cui essa avviene.»[27]

---

[25] WU MING 1, *Wu Ming/Tiziano Scarpa: face off (II parte)*, art. cit.
[26] T. SCARPA, *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresìa*, art. cit.
[27] WU MING 1, *Wu Ming/Tiziano Scarpa: face off (II parte)*, art. cit.

Così, se Scarpa ritiene che Wu Ming pensi sia il Potere a liberare e creare le forze narrative, si può ricorrere al testo stesso del NIE per dimostrare che nulla di tutto questo è mai stato scritto. La frase presa in questione dal critico risulta essere:

> Mentre l'intellighenzia del resto del mondo discuteva della boutade di Fukuyama che voleva la storia umana giunta al termine, e mentre il postmodernismo si riduceva a maniera e si avviava all'implosione, da noi si liberavano energie. Anche in letteratura[28].

Non è, a nostro avviso, possibile riscontrare in queste parole alcuna menzione delle logiche di potere, ma ne emerge chiaramente un'analisi ragionata del panorama letterario di quegli anni presentato dal punto di vista soggettivo di quell'individuo multiforme che è Wu Ming. Il ricorso allo pseudonimo non pregiudica la rappresentazione di un'idea reale e proveniente da qualcuno che vive nel mondo che tenta di descrivere. È da questo insieme di pratiche ed esperienze che si propizia l'ispirazione per un libro come *Gomorra*, il quale sarebbe stato impensabile in una diversa epoca storica, in cui determinati processi sociali e politici non si erano ancora consumati e deteriorati. La Trattativa Stato-Mafia, lo scandalo di Mani Pulite hanno segnato profondamente la storia di questo Paese ed è normale che la letteratura tenti di dar voce a chi queste realtà è costretto ad affrontarle e subirle ogni giorno.

La sfera del *New Italian Epic* ruota attorno a eventi che sono andati a intaccare strutture profonde e comuni; è in queste circostanze di titubanza e bisogno di chiarezza che nascono i romanzi di trasformazione.

L'analisi di Wu Ming va, però, oltre e individua anche una propensione del pubblico attuale, in grado di comprendere e conseguentemente attuare quel complicato processo d'identificazione e immedesimazione di natura fortemente allegorica che è richiesto da tutti gli scritti riuniti nel *New Italian Epic*. Come

[28] WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 19.

con ogni testo di tal specie, l'autore procede per episodi, per narrazioni incastrate l'una nell'altra, ma lasciando sempre uno spazio in cui potersi insinuare; il lettore saprà scovare quelle parti vuote, ma non manchevoli, per appropriarsene e rielaborare in modo del tutto personale la narrazione. L'importante, in un testo, è infatti la possibilità di scorgere dietro un dettaglio o una parola un flash che inneschi un parallelo, che rimandi ad altri significati. La riduzione della complessità, in questi casi, risulta un vero e proprio limite all'immaginazione e a quel tanto ricercato processo mitopoietico che potrebbe innescare una forte comunicazione tra lettori e scrittori. È ancora utile la lezione derridiana sull'importanza del resto in un testo, così come quella nietzschiana sull'importanza del dubbio e dell'interpretazione.

Ha scritto lo studioso di Derrida, nonché acuto indagatore del panorama pop, Simone Regazzoni: «C'è un'etica della lettura. Essa ingiunge di rispettare la complessità del testo e di sforzarsi di renderle giustizia. Il che non attenua la nostra libertà di interpretazione e riscrittura, ma ci impone di non semplificare, mai»[29]. A tal proposito, Wu Ming si rivolge ancora al critico Scarpa, che con la sua analisi, pur ben strutturata e sempre ricca di nuovi spunti di riflessione, riesce a entrare nel testo, ma poi non riesce a reinterpretarlo. Scarpa ricerca una struttura precisa e definita che possa accomunare queste opere e, nonostante la lettura attenta del saggio *New Italian Epic*, sembra finire per violarne la complessità, tentando una semplificazione massima degli argomenti trattati che lo induce a interpretare quei vuoti lasciati consapevolmente come mancanze, come sviste. Diceva Deleuze: «Che curioso, confondere il vuoto con la mancanza!». La ricostruzione operata da Wu Ming con il suo saggio non è un tentativo sistematico di fornire un canone o un manifesto programmatico per enunciare una nuova corrente letteraria, bensì uno studio operato a posteriori da alcuni scrittori che hanno osservato una convergenza particolare dei contenuti di alcune opere. Come spiega perfettamente Foucault,

[29] S. REGAZZONI, *La filosofia di Lost*, op. cit., p. 89.

Io non voglio universalizzare quel che dico e, viceversa, non è che ricusi o ritenga inessenziale quel che non dico. Il mio lavoro si situa tra gli addentellati e i punti di sospensione [...] Le cose che dico vanno viste come proposte, "aperture di gioco" alle quali chi è interessato viene invitato a partecipare; non costituiscono affermazioni dogmatiche da assumere in blocco. I miei libri non sono trattati di filosofia né studi storici; tutt'al più frammenti filosofici all'interno di cantieri storici[30].

Nessuna categorizzazione, nessuna mancanza e nessuna chiusura, solo un punto di vista che potrebbe essere affiancato da qualunque altro, un tentativo d'interpretare criticamente il panorama letterario contemporaneo e di comprendere quali forze si agitino, oggi, nel contesto culturale della nostra penisola.

Marta Fieramonti

[30] M. FOUCAULT, *Saperi e strategie*, Milano, Mimesis, 2005, p. 69.

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Prime indagini su editoria italiana e Medio Oriente

Una data importante per l'editoria dedicata al Medio Oriente è stata il 1994, anno di nascita del "Circolo per le Memorie del Mediterraneo", grazie all'iniziativa dell'European Cultural Foundation[1].

Obiettivo della fondazione era la selezione di una serie di testi e scritti provenienti dal Medio Oriente da pubblicare contemporaneamente in tutta Europa, sfruttando l'ausilio delle varie case editrici aderenti al progetto. Attraverso questo lavoro di traduzione e diffusione della letteratura araba, si pensava di poter favorire una maggiore comprensione della realtà mediorientale e della sua cultura che, anche se geograficamente molto vicina a noi, rimane molto poco conosciuta e troppo spesso semplificata. Al progetto, in Italia, hanno aderito due case editrici: Edizioni Lavoro e Jouvence[2].

Edizioni Lavoro e Jouvence

La casa editrice Edizioni Lavoro è nata a Roma nel 1982 grazie all'iniziativa dell'allora gruppo dirigente della CISL.

Mission principale della casa è sempre stato lo studio delle dinamiche legate all'economia, dei problemi sociali e delle difficoltà nel mondo del lavoro. Con l'affermarsi sul mercato, ha successivamente ampliato i propri campi d'interesse dedicandosi anche a studi storici, saggi di diritto e temi più attuali come la

[1] Associazione nata nel 1954 a Ginevra grazie al filosofo svizzero Denis De Rougemont. L'associazione nasce con lo scopo di favorire il dialogo interculturale: «*Because culture can provide resistance against divisive forces. Culture can tell the story of Europe. Culture can imagine a better future*».

[2] Il testo che si propone è un estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria di contatto: tra Occidente e Medio Oriente*, discussa nella sessione estiva dell'Anno acc. 2018/2019 presso la "Sapienza Università di Roma": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

globalizzazione[3]. Un primo avvicinamento alla letteratura mediorientale avviene attraverso la creazione della collana «il Lato dell'Ombra» (1986), dedicata ad autori africani e caraibici con l'intento di farli conoscere al pubblico. Dieci anni dopo la collana entra all'interno del progetto "Memorie del Mediterraneo" cambiando nome in «l'Altra Riva» e spostando il proprio focus sulla letteratura araba mediterranea. L'interesse per le differenze culturali si manifesta con la creazione di un'altra collana, «Islam», dedicata più che altro alla saggistica e contenente contributi di alcuni dei più importanti studiosi dell'Islam in Italia[4].

L'altra partecipante al progetto, la Jouvence, è stata fondata nel 1979 a Milano da Alessandro Gallo come casa editrice scientifica strettamente legata all'ambiente universitario. Il nome viene dal Medioevo francese e indica le miracolose acque della giovinezza[5]. Diverse sono le collane dedicate alla storia, alla letteratura e soprattutto al dialogo interculturale tra l'Oriente e l'Occidente. Tra queste ultime, particolarmente ricche sono le collezioni «Memorie del Mediterraneo», collegata all'omonimo progetto, e «Narratori Arabi Contemporanei». Fiore all'occhiello della casa editrice è il suo *entourage* di collaboratori, composto da studiosi di fama mondiale come nel caso delle collane precedentemente citate, curate e dirette da Isabella Camera D'Afflitto.

Grazie all'attività svolta dal "Circolo delle Memorie" è stato possibile far conoscere al pubblico italiano ben quattordici autori inediti, toccando in questo modo numerose tematiche delicate come il ruolo della donna nella società mediorientale, il trauma della migrazione e il contatto tra culture diverse. Il progetto si è concluso nel 2001, ma le due case editrici partecipanti continuano a rimanere un punto di riferimento per l'editoria sul Medio Oriente.

---

[3] Cfr. la URL: http://www.edizionilavoro.it/la-casa-editrice.

[4] Ricordiamo solo alcuni come Enzo Pace, studioso di sociologia della religione dell'Università di Pavia; Leonardo Capezzone, professore di Storia del Mediterraneo arabo-islamico presso l'Università La Sapienza di Roma, e Anna Vanzan, iranista e islamologa laureata in Lingue orientali alla Ca' Foscari di Venezia nonché redattrice della rivista «Afriche e Orienti».

[5] Cfr. la URL: https://www.jouvence.it/chi-siamo/.

La casa editrice E/O

Al di fuori del progetto "Memorie", troviamo un'altra importante casa editrice medio-grande, la E/O, nata a Roma nel 1979 grazie a Sandro Ferri e Sandra Ozzola.

Come si deduce dal suo sito web, la casa editrice è «l'espressione della volontà di creare ponti e brecce nelle frontiere letterarie per stimolare il dialogo tra le culture»[6], volontà che si nota già nella scelta del nome E/O che sta per e/oppure ma allo stesso tempo per Est/Ovest. Anche la scelta della cicogna come logo della casa sottolinea la volontà di «viaggiare per il mondo portando storie per i decenni successivi»[7].

Particolarmente innovativo è il progetto di una collana completamente in lingua araba, «Sharq/Gharb»[8], diretta da Sandro Ferri e Amara Lakhous[9], il noto scrittore algerino con cittadinanza italiana. Un po' come per il "Circolo per le Memorie del Mediterraneo", il progetto è nato per soddisfare l'esigenza «di stabilire un contatto diretto tra l'Europa e il mondo arabo, tra scrittori e lettori arabi ed europei», contatto che avviene in entrambe le traduzioni. La collana, infatti, oltre a testi in arabo, propone traduzioni delle maggiori opere letterarie italiane ed europee con lo scopo di diffondere nel mondo del Vicino e Medio Oriente il meglio della letteratura occidentale.

Edizioni Infinito

Nonostante le iniziative virtuose di alcune case editrici, resta molto difficile approcciarsi in maniera appropriata e competente alla letteratura mediorientale.

Secondo Luca Leone, fondatore della piccola casa editrice modenese Edizioni Infinito, oltre ai problemi generali del mercato editoriale e di quello librario, la letteratura araba presenta complicazioni maggiori. La sua casa editrice è nata l'8

---

[6] Cfr. la URL: https://www.edizionieo.it/.
[7] Ivi, https://www.edizionieo.it/chi-siamo.
[8] In arabo Esti/Ovest.
[9] Scrittore, antropologo e giornalista laureato in Filosofia all'Università di Algeri e successivamente in Antropologia culturale all'Università La Sapienza.

novembre 2004 e si è posta fin da subito come punto di riferimento «per chiunque voglia fare dell'impegno serio e della sensibilità l'humus da cui far germogliare l'albero delle proprie idee»[10].

Leone nasce come giornalista di esteri specializzato nei territori dei Balcani e della ex Jugoslavia: ciò ha influito su due delle collane principali, «Orienti» e «Saggi», all'interno delle quali viene dato ampio spazio a vari reportage giornalistici e a testimonianze dirette[11]. Importante è anche la collana «Africa», dedicata al Vicino Oriente e alle dinamiche «sociali, culturali e politiche in generale»[12] che riguardano il continente africano. Lodevole è lo sforzo di collegare ogni sua pubblicazione a «un progetto per l'aiuto di chi soffre, in particolare nelle fasce d'età più delicate» e «nei paesi più svantaggiati». Filo rosso che unisce tutti i volumi è l'impegno a far conoscere in Italia culture e dinamiche esterne, al fine di favorire la creazione di una «società più tollerante e più aperta alla multietnicità»[13].

Tornando alle difficoltà di fare editoria, Luca Leone identifica il problema principale nella semplificazione eccessiva dei criteri che determinano se un testo è pubblicabile o no: «Stanno riducendosi drasticamente i filtri rispetto a ciò che una volta usciva e rispetto a ciò che oggi esce. Filtro vuol dire provare a determinare, capire che cosa possa avere la possibilità e l'onore di diventare libro e che cosa non meriti tutto quello spazio, quella credibilità, tutta quell'importanza». Problema di oggi, dunque, è la formula di produzione di massa ormai comune anche nel mercato editoriale. Grazie alla stampa su richiesta (*print on demand*) e ai bassi costi degli e-book, secondo Leone, il mercato è saturato da un gran numero di libri di dubbia qualità che non riesce a smaltire, con un conseguente «svilimento del prodotto libro e quindi […] una diminuzione della sua credibilità».

---

[10] Cfr. la URL: https://www.infinitoedizioni.it/chi-siamo/.

[11] Tra i titoli pubblicati e contenenti forti tematiche di contatto tra culture troviamo *Vivere in Palestina tra muri, tablet, Bibbia e Corano* di Giovanni Verga, e *Terre d'Oriente: viaggio nell'Europa di passaggio tra crisi e nuovi equilibri* di Paolo Bergamaschi; cfr. la URL: https://www.infinitoedizioni.it/categoria-prodotto/collana-orienti/.

[12] Cfr. la URL: http://www.romamultietnica.it/l-intercultura-a-roma/case-editrici-romane/item/5589-infinito.html.

[13] *Ibidem*.

Tra i rischi di questa deriva dell'editoria, quello di perdere il pubblico dei lettori forti, il pubblico con «la P maiuscola», che lentamente comincia ad allontanarsi dal prodotto libro, viste la scarsa qualità e la grande omologazione presenti sul mercato. Per il direttore di Edizioni infinito

Esistono tanti lettori, milioni di lettori esistono soprattutto tantissimi lettori insoddisfatti della proposta culturale messa in campo dalle diverse case editrici. L'impressione, anzi la certezza, è che ci sia una forte tendenza all'omologazione del prodotto[14].

Parlando dello specifico dell'editoria dedicata al Medio Oriente, Luca Leone sottolinea il problema nella «mancanza di appeal» che ha sul mercato: risulta, infatti, difficile trovare un testo nuovo, fresco, che possa avere un riscontro positivo da parte del pubblico. Su questa stessa tematica si è espresso anche uno scrittore, Ali Badr, secondo cui sarebbe utile sperimentare nuovi autori e nuovi generi provenienti dal Medio Oriente:

Il problema per l'Italia e il mondo arabo, come per altri paesi d'Europa, è l'intermediazione tra le due culture. Sarebbe utile tradurre più libri, non usare sempre gli stessi riferimenti, aggiornare i punti di vista. Le grandi case editrici, basti pensare a Feltrinelli o Mondadori, si preoccupano di tradurre sempre e solo gli stessi autori che fanno, da decenni, gli stessi discorsi, ormai superati. Ad esempio, quelli che si lamentano dell'Occidente, che danno tutta la colpa all'Occidente[15].

La ricerca di titoli interessanti non è, dunque, un problema di secondaria importanza e si ricollega ad un'altra difficoltà, quando ci si approccia alla letteratura mediorientale: quella della traduzione. I costi di traduzione, stando a quanto affermato da Luca Leone, incidono di circa il 50% sul costo totale del libro. In un

[14] *Ibidem*.
[15] L'intervista di riferimento è disponibile alla URL: https://eastwest.eu/it/cultura/intervista-ali-bader-scrittore-arabo.

momento come quello attuale, in cui «si fa pochissima letteratura un fattore come questo non può essere trascurato».

Sulla stessa lunghezza d'onda troviamo anche la studiosa Isabella D'Afflitto, curatrice, come accennato, di due collane per Jouvence, «Memorie del Mediterraneo» e «Narratori arabi contemporanei», e di una collana per Edizioni Lavoro, «l'Altra Riva». Secondo l'orientalista, è «già difficilissimo tradurre dall'arabo», un lavoro impegnativo e stancante poiché «talvolta bisogna praticamente riscrivere il romanzo del tutto»[16]; inoltre, spesso la scarsa retribuzione scoraggia gli esperti del settore. A suo giudizio, però, la situazione rispetto al passato è, comunque, migliorata perché anche le grandi case editrici come Einaudi, Mondadori, Feltrinelli hanno cominciato a diffondere testi degli autori più famosi. Il problema, secondo la D'Afflitto, resta che, «malgrado questi autori siano famosi momentaneamente, nel giro di tre-quattro mesi comunque tutto tace, e si ha sempre l'impressione che della letteratura araba non si sappia mai nulla»[17], motivo per cui le protagoniste di questo settore restano le piccole e medie case editrici, più specializzate e mirate nella proposta dei titoli.

Atmosphere libri

Tra i numerosi esempi virtuosi di case editrici specializzate nel settore, oltre alla già citata Edizioni Infinito, si può citare la piccola casa editrice Atmosphere libri di Roma, nata nel 2010 grazie a Mauro di Leo[18]:

> Atmosphere libri è nata per invitare il lettore a un viaggio intorno al mondo. Viaggeremo per conoscere le storie più varie, per sapere qualcosa di più degli uomini che vivono o hanno vissuto esperienze diverse […] Il filo conduttore che attraversa il progetto culturale di Atmosphere libri è appunto quello della scoperta dell'Altro e del bisogno, in un'epoca di globalizzazione economica nonché culturale, di far circolare idee e valori, che pensiamo universali, attraverso il libro, mezzo essenziale per la conoscenza[19].

[16] Da un'intervista dal titolo *La letteratura araba? Noi italiani siamo rimasti alle Mille e una notte*, in «ResetDoc: dialogues on civilizations», 7 marzo 2007; cfr. la URL: https://www.resetdoc.org/it/story/la-letteratura-araba-noi-italiani-siamo-rimasti-alle-mille-una-notte/.
[17] *Ibidem*.
[18] Medico internista del Policlinico Gemelli, amante della letteratura.
[19] Cfr. la URL: https://www.atmospherelibri.it/casa-editrice/.

Dal 2018 il progetto editoriale della casa editrice prevede la pubblicazione di testi esclusivamente stranieri, «i cui autori siano capaci di descrivere l'uomo e la sua condizione»[20]. Oltre alla motivazione pratica di questa decisione, quella di voler cercare un mercato meno frequentato, c'è una precisa scelta culturale legata al valore della traduzione. Secondo il fondatore Mauro di Leo, infatti:

> Tradurre è come raccogliere: la traduzione è il raccolto di due culture diverse. Quando si traduce qualcosa in un'altra lingua, si trasferisce un nuovo respiro, una nuova cultura in quella lingua. Un mondo passa in un altro mondo. Questi non saranno più gli stessi. […] Senza la traduzione vivremmo solo nel nostro mondo, e avremmo pregiudizi verso le diverse culture. La traduzione abbatte il muro del pregiudizio, facilita la conoscenza tra le persone. Se si conosce l'altro, si conosce anche se stessi[21].

La traduzione, dunque, come un virtuale luogo di contatto, un luogo in cui potersi arricchire reciprocamente.

Da una prima analisi del panorama delle case editrici italiane che si occupano di Vicino e Medio Oriente, viene fuori un quadro complessivo variegato e molto articolato. Abbiamo diverse piccole case editrici che sgomitano per produrre libri di qualità in concorrenza con i grandi colossi dell'editoria, capaci di sfornare centinaia di titoli all'anno al punto da saturare il mercato. A questa difficoltà vanno aggiunte quelle di natura pratica, come i costi delle traduzioni e la complessità del lavoro del traduttore, difficoltà che attraverso un approccio creativo possono trasformarsi in un valore aggiunto. Da ultimo, bisogna considerare la situazione complicata della letteratura mediorientale contemporanea che, se da una parte può contare su una produzione di testi vastissima e ricchissima, dall'altra si ritrova in un certo senso bloccata da formule vincenti nel breve termine, come la letteratura contro l'Occidente di cui parla Ali Bader[22], che ha, sì, il merito di riuscire a vendere, ma allo stesso

[20] F. TAMBERLANI, *Intervista a Mauro Di Leo*, in «Milk Book», 15 gennaio 2019; cfr. la URL: https://www.milkbook.it/intervista-atmosphere-libri/.
[21] *Ibidem.*
[22] Secondo lo scrittore siriano, uno dei problemi principali della letteratura in lingua araba è il ripetersi delle

tempo tende a lasciare poco il segno e a non stimolare necessari cambiamenti di mentalità. Indicative sono le parole dello scrittore siriano al riguardo:

> Non possiamo sempre ripetere le stesse parole d'ordine, dal momento che abbiamo problemi diversi e nuovi con la tradizione, con la politica, con l'economia. Dobbiamo rivedere i ruoli politici, la storia, il passato. È quanto devono fare gli intellettuali oggi. Basta parlare di colonialismo e imperialismo, basta ripetere sempre gli stessi discorsi: i regimi continuano anche perché traggono vantaggio da simili narrazioni. All'Università studiavamo Edward Said, dimenticando che la sua prospettiva è quella di un americano che stava facendo autocritica! Noi avremmo dovuto usare lo stesso procedimento su di noi, e non semplicemente limitarci a replicare le sue tesi. È interessante verificare come il mondo arabo abbia "interpretato" Said, anziché fare autocritica, acquisire il suo metodo, per capire quel che accade. Ed è quel che cerco di fare ancora oggi[23].

Nonostante le numerosissime difficoltà, qui solo accennate, è in qualche modo rassicurante sapere che esistono piccole e medie case editrici che si dedicano al Medio Oriente con competenza e passione. Grazie al loro lavoro, infatti, abbiamo l'opportunità di uno sguardo diverso sul reale, più che mai necessario nel mondo globalizzato e nella società multietnica di oggi.

Simone Pitti

---

stesse tematiche, quelle antioccidentali, e l'assenza di nuovi modelli di scrittura.

[23] A. BADER, *Per capire la crisi araba, noi iracheni dobbiamo guardare all'Italia*, a cura di A. Porcheddu, in «East/West», 8 ottobre 2017; cfr. la URL: https://eastwest.eu.

Trieste della letteratura

Buonasera a tutti. Sono molto rammaricata di non poter essere tra Voi per la presentazione dell'ultima fatica pubblicata da Diacritica Edizioni, il volume da me curato che stasera si discute autorevolmente col magnifico sfondo del panorama visibile dalla Terrazza del Museo Revoltella. A tale proposito, mi preme innanzitutto ringraziare il padrone di casa, Davide Lippolis; poi, Valerio Fiandra, che ha gentilmente accettato di presentare la nostra miscellanea; infine, Riccardo Cepach, per aver fattivamente contribuito a organizzare l'evento e per aver generosamente partecipato sia al numero del 2018 di «Diacritica», dedicato alla letteratura triestina, sia a questa silloge[1].

[1] Si propone il testo dell'intervento della curatrice, Maria Panetta, alla presentazione a Trieste, il 21 agosto scorso, nell'ambito della stagione degli appuntamenti sulla terrazza del Museo Revoltella (co-organizzati dal Museo Sveviano e dai gestori dello spazio Mimì & Cocotte con il direttore artistico Davide Lippolis, che promuovono la campagna per Trieste Città della Letteratura UNESCO), del volume *Fra Mediterraneo e Mitteleuropa: Trieste e la letteratura*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019: relatori Valerio Fiandra e Riccardo Cepach. Cfr. la URL: https://www.comune.trieste.it/-/domani-mercoledi-21-agosto-alle-ore-19.00-alla-terrazza-del-museo-revoltella-presentazione-del-volume-fra-mediterraneo-e-mitteleuropa.-trieste-e-la-

Come probabilmente già è stato accennato, l'idea da cui muove questa pubblicazione è nata in occasione delle celebrazioni relative alla cinquantesima edizione della Barcolana, la spettacolare ed emozionante regata storica triestina cui mi sono affezionata da qualche anno. La mia rivista, «Diacritica», le ha dedicato un numero proprio una decina di giorni dopo la conclusione della competizione, il 25 ottobre dello scorso anno; ci è venuta, in seguito, l'idea di riaprire i termini per l'invio di saggi e di trasformare il tutto in un vero e proprio volumetto: quello che da ieri potete scaricare gratuitamente dal sito www.diacritica.it, e precisamente dalla pagina web dedicata a Diacritica Edizioni (https://diacritica.it/diacritica-edizioni).

Come forse già Vi è stato illustrato, Diacritica Edizioni è un editore indipendente con sede a Roma, nato a febbraio dello scorso anno, che da allora ha preso a pubblicare la rivista «Diacritica», della quale in precedenza io stessa ero editrice, oltre a tre collane (per il momento) di libri scaricabili gratuitamente in formato PDF: «Quaderni di Diacritica», «Ofelia» e «Medea».

La silloge fa parte della nostra collana di punta, «Ofelia», una collezione di critica letteraria e comparatistica diretta da Sebastiano Triulzi, firma nota della pagina culturale di «Repubblica» e del «Venerdì» nonché comparatista: la collana è al proprio ottavo libro e, personalmente, sono piuttosto orgogliosa della direzione che va prendendo.

Venendo alla miscellanea che oggi si presenta, da curatrice mi preme, intanto, precisare che, rispetto al fascicolo 23 di «Diacritica», il volume raccoglie solo un altro contributo, quello di Laura Tolve, ma anche che tutti i saggi già editi (ad eccezione di quello su Cassola) sono stati rivisti e aggiornati ai fini della pubblicazione in volume.

Come i pregevoli relatori di questa serata avranno già anticipato, la raccolta è, sì, dedicata a Trieste e alla sua letteratura: ma non solo. Proprio questo è il motivo che mi ha indotto a preferire ad altri il titolo *Fra Mediterraneo e Mitteleuropa:*

---

letteratura- [*N.d.R.*].

Trieste e la letteratura. Infatti, nella sua prima parte, viene condensata l'essenza peculiare della città, punto di contatto e di snodo fra il Sud e il Nord-Est (in particolare), fra il mare generoso e le terre talora aspre alle sue spalle: ho voluto sottolineare, così, l'anima "dimidiata" di Trieste, nella quale convivono - sembrerebbe piuttosto pacificamente - la solarità e la saggezza («una saggezza involontaria, ereditata da remoti progenitori»[2], direbbe Simenon) del Mediterraneo, un bacino di «popoli indolenti, forse stanchi di aver scritto da soli, per secoli, la storia del mondo»[3] (sempre citando Simenon); e le brume severe, alacri e cervellotiche della cultura mitteleuropea che tanti triestini, Magris per primo, hanno saputo indagare. Ma se è vero, come proprio Magris ha scritto, che l'essenza della Mitteleuropa consiste nella sua «indefinibilità»[4], nella sua impossibilità di essere ricondotta a unità, nella sua varietà e multiformità, ma anche nella condizione di chi si sente «schiacciato da un eccesso di memoria storica»[5], allora, forse, tra Mediterraneo e Mitteleuropa paradossalmente non intercorre troppa distanza, e Trieste assurge a emblema di entrambi senza incorrere in troppe contraddizioni interne.

Ma veniamo finalmente alla seconda parte del titolo: perché un lineare e senza alati guizzi d'ingegno "Trieste *e* la letteratura" e non, come mi suggeriva ad esempio Riccardo, il ben più evocativo, seducente e originale "Trieste *della* letteratura"? Perché il volume parla tanto, sì, del rapporto di Trieste con l'ambito letterario e presenta alcuni particolari scorci della città in narrazioni appartenenti a diversi generi letterari e firmate da differenti autori; ma dedica anche ampio spazio all'ambiente culturale triestino in senso più ampio, alle sue tangenze con la diffusione della psicanalisi e soprattutto - cosa che più m'interessa, come storica dell'editoria oltre che italianista - al ruolo che alcuni personaggi-chiave della città hanno ricoperto nella

[2] G. SIMENON, *Il Mediterraneo in barca*, trad. it. di G. Girimonti Greco e M. L. Vanorio, con una nota di M. Codignola, Milano, Adelphi, 2019, p. 57.
[3] Ivi, p. 106.
[4] C. MAGRIS, *Mitteleuropa: il fascino di una parola*, in «Lettera internazionale», n. 17, p. 12; cfr. la seguente URL: http://letterainternazionale.it/wp-content/uploads/2015/03/magris_17_39-40.pdf.
[5] *Ibidem*.

storia di certe illustri case editrici: in primo luogo, come a tutti è noto, dell'Adelphi di Arnoldo Foà e Roberto Olivetti, che tanto deve al genio di Bobi Bazlen, oltre che all'intelligente apporto di Roberto Calasso[6].

Al triestino Bazlen sono, infatti, dedicati i primi due saggi: quello di Salvatore Presti, brillante filosofo siciliano e studioso di Leopardi, che ne ha indagato l'"abalietà", l'identità di «uomo senza centro», fornendo, a mio avviso, delle chiavi di lettura filosofiche comunque originali sulla sua «reticenza» e sul suo «essere altrove rispetto alla pagina scritta», nonostante sull'argomento sia stato già detto tanto; e quello di Laura Tolve, una giovane studiosa laureatasi con me alla "Sapienza" con una bella tesi proprio dedicata ai "libri unici" di Adelphi e all'influenza di Roberto Bazlen e Giorgio Colli sul progetto editoriale della Casa.

Il saggio di Sandro de Nobile, docente, narratore e acuto contemporaneista abruzzese, ha il merito di fornire un'immagine di Trieste da un'angolazione meno nota: quella affidata a un reportage del Cassola giornalista, apparso su «Il Contemporaneo» in tre puntate, fra il 22 gennaio e il 5 febbraio 1955, e incentrato sulla questione del ritorno di Trieste sotto la piena potestà italiana e sulla contestuale situazione della città da un punto di vista politico, economico e culturale.

Non mi dilungherei, per ovvie ragioni, sul mio contributo, che vuole instaurare una sorta di dialogo a distanza con Mauro Covacich, autore di un volumetto che rientra in un genere oggi molto fortunato: quello dei libri di viaggio più o meno romanzati, o dei racconti di viaggio (basterà citare l'ultima fatica di Luigi Nacci, *Trieste selvatica*, appena uscita per Laterza e in cima alle classifiche da settimane). Analizzare *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento* mi ha permesso di soffermarmi sulle varie sfaccettature della "triestinità" che l'autore, più o meno esplicitamente, propone e sdogana in questo vivace libricino.

Ma, senza nulla togliere a tutti gli altri, non ho difficoltà ad affermare che il vero "fiore all'occhiello" di questa silloge che sono stata lieta di curare è il saggio di Riccardo Cepach, stimato svevista e infaticabile curatore dei Musei Svevo e Joyce, e

[6] Cfr. almeno R. CALASSO, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013.

figura ben nota alla cittadinanza triestina. Spero che, per modestia, non abbia censurato, nella lettura, le righe che ho scritto, perché ci tengo a ribadire che il suo saggio è stato posto nella posizione-chiave dell'*explicit* per svariate ragioni: innanzitutto, offre, seppur in maniera sintetica, una lucidissima e informata panoramica di ciò che, in passato e oggi, è stato inteso e s'intende per "letteratura triestina"; inoltre, cosa ai miei occhi ancora più importante, indica con competente padronanza delle preziosissime direzioni di ricerca e di studio, sottolineando chiaramente, con una ricca messe di titoli e nomi, che l'ambito della letteratura che fa riferimento a Trieste non è solo nazionale, ma spazia e giunge alle lingue e ai territori limitrofi.

La mia presenza oggi a Trieste avrebbe avuto soprattutto il senso di anticipare che questa pubblicazione vuole essere solo la prima di una serie che Diacritica Edizioni ha intenzione di dedicare alla letteratura dell'area triestina e dei territori circostanti. Sono personalmente convinta che, nonostante la copiosità degli studi anche illustri già usciti al riguardo, tanto ci sia ancora da fare, e che si debba lavorare innanzitutto nelle direzioni suggerite da Cepach nel citato contributo, che V'invito a leggere per primo: sono certa che Trieste, in passato ma ancora oggi, rappresenti uno snodo cruciale, e scommetterei sul fatto che l'interesse per le sue iniziative culturali è destinato a crescere esponenzialmente nel tempo. È anche per questo motivo che mi auguro di cuore che essa venga scelta come Città della Letteratura Unesco: Diacritica Edizioni continuerà a fare tutto il possibile per sostenere questa meritatissima candidatura, nella convinzione della sottoscritta che questa meravigliosa città (di cui - e lo dico da romana - mi sono innamorata) rappresenti oggi un luminoso e armonico esempio di quella che dovrebbe essere la società multiculturale, multietnica e multilinguistica del futuro, pur nelle sue vivide e feconde contraddizioni.

Maria Panetta

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Città di Cristallo, *un racconto di Carlos Yushimito del Valle*

Carlos Yushimito del Valle (Lima, 1977) nasce in una famiglia di origine giapponese: suo nonno Eisuke Yoshimitsu[1] emigrò in Perù tra il 1920 e il 1930, dopo essere stato espulso dal Giappone per motivi politici oggi ancora ignoti. Carlos Yushimito è quindi un *sansei*, ovvero un discendente nipponico di terza generazione, per cui il legame con il paese dei suoi antenati è molto sottile. Nonostante ciò, anche un cittadino del mondo come Yushimito, che ha vissuto per molti anni negli Stati Uniti e adesso abita in Cile, non può fare a meno di riflettere sulla condizione *nikkei*, ovvero quella dei tanti cittadini di origine giapponese che risiedono ormai da molti decenni in terra peruviana.

Nel 2018, in un'intervista con l'autore realizzata da chi scrive, gli ho domandato la sua opinione riguardo a quanto asserito da Fernando Iwasaki Cauti, scrittore *nisei*[2] residente a Siviglia, nel suo saggio *La complicidad del ojo en la literatura peruana*[3] (2012), in cui quest'ultimo parla di una presunta solidarietà che lega gli scrittori di origine giapponese. Questa la risposta di Yushimito[4]:

> C'è una complicità affettiva, piena di ricordi associati alla difficoltà di appartenenza al paese. Non è qualcosa che io abbia sperimentato biograficamente, che dei quattro fratelli sono il più giovane; ma è difficile ignorare la storia conflittuale che si cela dietro alla migrazione giapponese in Perù. Mio nonno, come ho già raccontato in altre occasioni, fu vittima di saccheggi e umiliazioni razziali nelle decadi degli anni '30 e '40.

[1] Il cognome fu cambiato in Yushimito al suo arrivo in Perù.
[2] Discendente da immigrati giapponesi di seconda generazione.
[3] F. IWASAKI, *La complicidad del ojo en la literatura peruana*, Tokio, Instituto Cervantes, 2012.
[4] Testo originale: «*Hay una complicidad afectiva, llena de memorias asociadas con la dificultad de la pertenencia al país. No es algo que haya experimentado biográficamente, que de los cuatro soy el más joven; pero es difícil ignorar la historia conflictiva que subyace en la migración japonesa al Perú. Mi abuelo, como ya he contado en otras ocasiones, fue víctima de despojos y humillaciones raciales en la década de los 30 y 40. Aunque la integración japonesa en el devenir peruano ha hecho progresos extraordinarios desde entonces, sobrevive una complicidad herida, algo incómoda de enunciar en voz alta entre los descendientes de aquellas primeras olas migratorias. Los escritores nikkei peruanos tenemos ese archivo como fuente, si no temática, al menos diría yo, afectiva, y supongo que somos quienes heredamos la tarea de recordárselo a quienes prefieren no hacerlo*».

Sebbene l'integrazione dei giapponesi nel diventare peruviani abbia fatto progressi straordinari da allora, sopravvive una complicità ferita, che per i discendenti di quelle prime onde migratorie è difficile da dichiarare ad alta voce. Noi scrittori *nikkei* peruviani possediamo come archivio quella fonte, se non tematica, perlomeno direi io, affettiva, e suppongo che siamo quelli che ereditano il compito di far ricordare a chi preferisce non farlo.

Questo è ciò che accade proprio nel racconto *Ciudad de Cristal*[5] (2009), dove l'autore ricorda una pagina nera della storia del Perù. Una storia infame che segnò drammaticamente il destino di migliaia di giapponesi, deportati e rinchiusi nei campi di prigionia situati in Texas e Minnesota. L'isteria scoppiò durante la Seconda guerra mondiale. In seguito all'attacco di Pearl Harbor nel 1941, i rapporti tra Giappone e Stati Uniti si incrinarono e il Perù, in quanto alleato degli americani, fu costretto a prendere posizione. Il Governo peruviano iniziò a sospettare che i giapponesi disponessero di un arsenale e che si fossero infiltrati nel paese per attaccarlo dall'interno. Per questo motivo, del tutto infondato, iniziarono le violenze: saccheggi, detenzioni ingiustificate, beni confiscati, congelamento dei conti bancari e blocco dell'immigrazione. La deportazione nei campi fu il culmine della campagna antigiapponese. In *Ciudad de Cristal*, Yushimito mostra gli effetti di questa politica nella famiglia Komatsu: il padre del protagonista viene portato contro la sua volontà nel campo di lavoro della città texana di Crystal City. Il piccolo Pedro/Hideo, rimasto orfano, si ritrova ad affrontare la propria solitudine in un ambiente ostile e alienante. Non è un caso che il bambino abbia due nomi, poiché ciò è indice della sua ibridazione culturale, del suo dualismo imperfetto e instabile che muta ogni volta che accede all'ambiente peruviano (come Pedro) e a quello *nikkei* (come Hideo).

La commovente storia della deportazione del padre trova un parallelo nella cattura dei ragni: l'imprigionamento dell'insetto nel vasetto di vetro costituisce una vera e propria allegoria.

[5] C. YUSHIMITO, *Ciudad de Cristal*, in *Ten en Cuento a La Victoria*, Cuentos ganadores del 2do. Concurso narrativo, Lima, Municipalidad de La Victoria, 2009.

Affascinato dalle parole dell'*ojisan*[6] Tsuchigumu, Pedro si reca di notte al mercato per catturare un ragno con il fine di impiegarlo nei combattimenti secondo l'antica tradizione giapponese del *Kajiki Kumo Gassen*. Quando il suo cane, Jacobina, riesce a scovarne uno tra le casse di legno, il ragno non prova neanche a fuggire: l'animale non tenta di difendersi e in modo rassegnato e malinconico si consegna al suo nuovo padrone. Il suo atteggiamento tristemente passivo riflette quello del padre di Pedro/Hideo, vittima di una guerra che non sapeva di combattere, ma che di fatto aveva perso.

La storia politico-sociale dei *nikkei* non è molto conosciuta, ma oggi rivive attraverso la letteratura di Yushimito, José Watanabe Varas, Augusto Higa Oshiro, Doris Moromisato, Fernando Iwasaki e altri autori ispanici di origine nipponica. È una letteratura pressoché sconosciuta in Italia, e dello stesso Yushimito sono stati tradotti in italiano soltanto due racconti, *Il mago* (2013) e *Tatuato* (2014).

Yushimito è professore di Lingua e Letteratura spagnola e latinoamericana, e frutto della sua attività di ricerca sono i numerosi saggi e articoli pubblicati su rivista e in volume. Come autore ha sempre prediletto la narrativa breve e ha pubblicato varie raccolte di racconti, tra cui ricordiamo *Las islas* (2006), *Lecciones para un niño que llega tarde* (2011), *Los bosques tienen sus propias puertas* (2013) e *Rizoma* (2015). *Ciudad de Cristal* ha vinto la seconda edizione del concorso *Ten en Cuento a La Victoria* nel 2009 ed è stato pubblicato in quello stesso anno nell'omonima antologia, contenente anche gli altri racconti finalisti. Nel 2010 Yushimito è stato riconosciuto come uno dei migliori scrittori di lingua spagnola di età inferiore ai 35 anni dalla prestigiosa rivista *Granta*.

La scrittura ammaliante di Yushimito ipnotizza il lettore con uno stile preciso e un immaginario suggestivo, mai banale. Le sue storie tenere e spietate lasciano la sensazione di aver attraversato qualcosa di affascinante, significativo, ma che non si è riusciti a capire del tutto. Per questo, appena finito un racconto, si ha l'impulso di

[6] Significa 'zio' in giapponese.

ritornare su quelle pagine, alla ricerca di un significato che ogni volta appare nuovo. Questa è la ricchezza principale dei suoi testi.

Arianna Palagi

***

Carlos Yushimito del Valle

Città di Cristallo

1

Le zampe di Jacobina sembrano ingarbugliarsi nel loro stesso equilibrio. Sono magroline e lunghe, ma anche così ce la fanno ad andare avanti, si intrecciano nell'aria e, apparentemente senza difficoltà, disfanno il percorso di una strada intera per tornare a prendere il bambino. Stavolta il bambino l'ha seguita, sebbene i suoi passi siano lenti e per niente entusiasti. Sfiora la testa pelosa, danzante, che gli va incontro; e la cagna, riconosciuta dal suo padrone, sbuffa felice come se in quel tocco involontario avesse intuito una ricompensa piena di significati che trascendono l'ostentazione meccanica di un corpo superiore al suo.

Il nome del bambino è Pedro. Quello di battesimo. Altrimenti, nella lingua dei suoi antenati si chiamerebbe Hideo; era il nome che sognò sua madre il giorno che lo vide nascere, e fu il nome di suo nonno Hideo Komatsu, molto prima che le frontiere si aprissero alle barche e agli esili. Ora, invece, si chiama Pedro, come suo padre chiamò sé stesso il giorno in cui scese dalla nave che lo allontanò da Hokkaido. Per lui è solo un nome, non la coerenza di uno sradicamento scarabocchiato su una lista con la sua nuova identità: Hideo o Pedro, cos'è un nome dopotutto, se non un'identità che si perde tra i suoni che gli altri uomini appena riconoscono.

– Jacooo! – grida il bambino.

All'altezza delle case, Jacobina scodinzola e annusa il vuoto che cade verso il fondo di quel vialetto, dove i suoi latrati si disperdono e sprofondano in un'oscurità asciutta nella quale neanche gli echi sono capaci di gonfiarsi. Anche Hideo Komatsu lo osserva. Oggi non succederà, dice segretamente a sé stesso, e prima di passare oltre e lasciarsi la casa alle spalle, fa suonare nella mano le monete di Nazareno e quel vuoto non tarda a riempirsi con i mattoni e le porte alte e le finestre di legno e uno spigolo del muro sbrecciato, tappezzato di manifesti.

– I ragni sono creature notturne – aveva detto Tsuchigumo, mentre si sistemava gli occhiali dietro al bancone. – Se ne cerchi qualcuno, prova di notte. Quella notte, Hideo sognò un ragno enorme che aveva sei occhi e tutti gli occhi erano nere e compatte e rilucenti biglie di cristallo che non lasciavano trapelare niente. Anche nel suo sogno, Tsuchigumo gli aveva chiesto di tornare e lui era tornato.

– Se non ti procuri un buon ragno continuerai a perdere – insisté il bottegaio, che era di Kajiki.

– Fidati di me, vai al mercato di notte e lasciala fiutare un po' in giro – disse indicando Jacobina. – Te ne trova sicuramente uno. Il bambino adesso ricorda: la cagna iniziò ad ansimare, emise dei grugniti soffocati, latrati che aumentavano, rauchi, incompleti; aveva inseguito la piccola ombra fino a quando il disordine delle cassette e le sue falcate confuse non finirono per accerchiarlo. Ha allontanato Jacobina con un logoro pannello di compensato e, quando finalmente lo ha visto, acquattato vicino a dei pezzi d'imballaggio, ha spinto il vasetto con il piede e lui è entrato dentro al vetro. Ed è ancora lì. Il ragno obbedisce con cautela, rassegnato, triste. E, come per mettere al sicuro le sue otto zampe esauste, si ripiega su sé stesso.

Ma Hideo Komatsu aveva mantenuto il segreto: neanche il signor Tsuchigumo avrebbe capito; né lui, né la nonna, né Sayoko, né qualsiasi altra persona che quelle sere non avesse visto il Nazareno mentre alimentava il suo ragno con gli altri ragni saltatori. Nessuno che avesse avuto le mani traboccanti di monete avrebbe capito, era

questo che voleva dirgli: nessuno; ma non glielo disse. Come poteva, alla sua età? Neanche nei suoi sogni il signor Tsuchigumo sembrava capirlo.

Intanto l'anziano diceva:

– …alcuni arrivano dal Brasile, nascosti tra la frutta…

Spesso rimangono spiaccicati sotto i sandali di una venditrice o le dure suole di un caricatore. Alcuni escono a cacciare i roditori – dice Tsuchigumo con noncuranza –, e lui li aveva visti mentre li catturavano e trascinavano fino a una grotta situata sotto le impalcature del mercato. Lui li aveva visti, sissignore; ora passava il tempo a scegliere i biscotti e a confezionare i dolci di pasta sfoglia, ma li aveva visti, e il suo sguardo era serio ma luminoso quando gli disse:

– Così – stirò le dita. – Grandi come la mia mano.

Sull'altro lato della strada, il tram lascia una traccia di polvere nell'aria, come se si trattasse di un riflusso calmo che si attenua con il suono indebolito dalla sua stessa sparizione: è come la scia di una cometa vagante che si perde di vista, e quando il suono del metallo cessa andando dietro alla sua coda, Tsuchigumo lo aspetta con il pacchetto di dolci pronto e con la vecchia abitudine di sistemarsi gli occhiali dopo averci giocato un po' con le mani.

– Come sta la *obachan*?

– Bene – dice il bambino.

– E Sayoko?

– Con Nazareno.

– Dille che non si dimentichi della messa di Ryo – dice Tsuchigumo, incerto.

– Nara dice che il prossimo mese…vero? Non so se è una cosa sicura…

– Tre settimane, *ojisan*.

– Ah – dice – e la scuola?

Il bambino arrossisce.

– Abbiamo quasi finito il libro.

Hideo Komatsu guarda le enormi orecchie pendule del vecchio e l'immagine lo ripugna; si rallegra di essere giovane e sente [anche se questo non lo comprende

ancora] che a sette anni non vuole invecchiare mai. Tsuchigumo tira fuori un pacchetto di sigarette nere; picchietta il cartone fino a quando non spunta fuori uno dei piccoli cilindri. Lo acchiappa con la bocca e cerca i fiammiferi. Hideo guarda i legnetti dentro la scatola, le sue dita rozze e gialle che frugano, li sente scricchiolare e poi una luce blu che si spegne. Il fuoco di quella capocchia di fosforo non si estinguerà finché non avrà piegato il legno che sopporta la sua stessa combustione.

– Notizie del tuo vecchio?

Il vecchio è suo padre Pedro Komatsu; Hideo, il vecchio. Così si differenziano. Da quando lo avevano portato ai campi della Città di Cristallo, nessuno aveva più sentito parlare di lui, salvo per quel biglietto che un abitante di Manco Cápac era riuscito a recuperare nell'aria, quando il camion saturo di giapponesi si allontanava, invisibile, verso il porto. Nazareno ora apre la tenda, ora la chiude, la vita continua, e di suo padre sanno solo che lanciò un biglietto per fargli sapere che non era sparito di sua volontà. Che lo portavano via per una guerra che non aveva combattuto, ma che forse aveva perso. E che era un brav'uomo, che non stava abbandonando i suoi figli.

– La *obachan* afferma che la radio non dice niente – risponde.

E io continuo a chiamarmi Minoru Tsuchigumo e ho ancora un negozio – scuote la testa l'anziano. – Continuo a chiamarmi Minoru Tsuchigumo e ho ancora un negozio.

Le ceneri cadono al suolo e, con esse, un fiammifero annerito e ricurvo.

2

– È morto – disse Pedro.

Nazareno aveva trovato il suo nei pressi di Saénz Peña, tra un mattone sollevato dal terremoto e una macchia di stucco che era venuta giù per il proprio peso. Vide la ragnatela, che rifletteva un fascio di luce, brillante come una lacrima fine che si era allungata troppo, e iniziò a cercarlo. Era un ragno grande, il più grande che avesse mai visto in tutto il quartiere, raccontò poi Nazareno. Lo portava dentro un vasetto di

marmellata e lui stesso gli aveva detto, allora, cinesino, vuoi vederlo? e Pedro Komatsu aveva guardato la proporzione delle zampe del mostro, la sua placida oscillazione di carosello senza tempo:

– È morto – disse Pedro.

Nazareno fece schioccare la lingua, scuotendo la testa; era la stessa espressione che faceva ogni volta che l'amico entrava nella stanza di sua sorella e gli strizzava l'occhio per far in modo che li lasciasse tranquilli per qualche ora. Poi gli metteva in mano delle monete, le stesse che lui metteva nelle mani di sua nonna ogni fine del mese, e schioccava la lingua, così.

– Sta solo riposando, cinesino. Aspetta che esca.

Doveva essere la verità perché poco dopo il ragno uscì lentamente. Fino ad allora l'avevano stuzzicato con delle bacchette per il *gohan* e con una vecchia pinza che la nonna non rimpiangeva, come non rimpiangeva di essere rimasta sola, rinchiusa nel proprio silenzio. Li lasciavano sprofondare in un anfiteatro scavato nella terra del parco, e loro combattevano fino a quando uno non pungeva l'altro o scappava o semplicemente moriva. I ragni saltatori sono neri e orgogliosi, aprono le loro zampe, aspettano prima di attaccare. Stavolta Pedro sapeva che era inutile aspettarsi la solita cosa e non ci fu bisogno di tirargli addosso alcuni granelli di sabbia; il tessitore era carnivoro per natura e fu solo questione di tempo prima che quella soffice massa ramata seppellisse il suo piccolo contendente come se fosse un dito umano. Gli bastò poco tempo per ricoprirlo con una tela di seta lattiginosa. E quando questa finalmente diventò compatta, e iniziava a soffocarlo, gli iniettò il suo veleno.

– È morto, morto – dice il bambino.

E, spaventato, inizia a gettargli addosso la sabbia.

La nonna si è stancata di cucire sul divano, e una luce aurea, del colore della sera, si è intromessa dalla finestra aperta. Il soffitto di legno è alto e la luce sembra debole, come se inondasse la stanza senza avere la forza di riempirla fino a raggiungere i cornicioni. Fuori non c'è più luce di lì dentro; ma, perlomeno, c'è luce.

È come essere vivo, pensa il bambino [ma questo non lo capisce bene]; non la vede in altro modo, e la nonna è piccina e il viso le è diventato tutto guance, come quando ai ragni iniettano il veleno che li intirizzisce e le zampe vengono inghiottite dal corpo, si fanno così piccoli fino a diventare niente. La nonna ormai non parla quasi più. Fa finta di ascoltare, tutto qui, ma non sente. Dorme di pomeriggio, seduta sul divano, ascoltando la radio che non può sentire.

Il bambino lo guarda dal tavolo. Dentro al vasetto, il ragno se ne sta quieto, come se percepisse che qualcuno lo sta osservando. Gli sembrerà che a guardarlo è un enorme occhio attraverso il vetro, ha detto la nonna prima di addormentarsi. Non spaventarlo. Sarà l'immagine con cui ti ricorderà. Un enorme occhio, cresciuto nella luce della sua iride, come se un'eclissi avesse oscurato il cielo. Il ragno è grande come il nocciolo di una pesca. Ha il colore della terra e un vello rozzo che lo ricopre fin sulle zampe, le grosse e lunghe zampe, che si attaccano a terra e fanno la loro parte.

– Quanto farà male un morso? aveva detto Tsuchigumo, con un finto gesto di dolore, chiudendo la mano.

Hideo sistemò la coperta sulla nonna e ascoltò la sua respirazione tiepida e uniforme, mentre sollevava l'uncinetto e la lana per posarli accanto al divano. L'anziana inumidì la sua bocca secca e aprì gli occhi.

– Mi sono addormentata – disse.

Ma era chiaro che non era ancora uscita dal sonno.

– Vuoi mangiare? – chiese con voce nasale.

– No, *obachan*.

– Bene – disse lei, senza averlo sentito, e chiuse gli occhi.

Anche Nazareno dorme, coperto da una spessa tela di cotone. Il sonno lo ha avvolto piano piano e, quando il bambino si avvicina, il suo corpo non è niente di più che un'ombra pura, compatta, che si gonfia e affloscia con una respirazione senza sussulti. Pedro non fa cigolare la porta che si socchiude, come una palpebra addormentata; oggi non lo sveglierà, aveva detto a Tsuchigumo in sogno. Apre, sì,

invece, il tappo del vasetto di marmellata. E poi lo agita dolcemente perché il ragno, risvegliato dalla sua prigionia senza tempo, si rovesci dentro la stanza con la fame di un giorno intero. Alcuni grilli che ormai non fanno più suonare le loro zampette di violino hanno convertito il loro rumore in una silenziosa tela che riempie il cristallo del loro rifugio. Ma lui marcia, lento e orgoglioso, come se li avesse già dimenticati. La sua ombra tasta il suolo e si perde, brancolando, sotto il disordine del letto. Lì rimarrà fino a quando qualcosa non lo tirerà fuori, pensa il bambino. O troverà una scarpa, o qualche fessura nel legno, o la respirazione acuta di Nazareno gli suonerà familiare e se gli capiterà di incontrarlo si arrampicherà su di lui. Meglio così. Perché forse, quando arriverà, il ragno vedrà il suo enorme occhio aperto e avrà una ragione per odiarlo.

(Traduzione di *Arianna Palagi*)

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Clara Janés, *Fossili* e *Lapidario*
traduzione e cura di Antonella Cancellier
Padova, Cleup, 2017, pp. 78, eu 14
ISBN 9788867876891

Pietre alla confluenza di vite e saperi

Se c'è una poeta spagnola del nostro tempo che non si discute a livello di talento, impegno artistico e originalità, questa è senza dubbio Clara Janés, autrice capace di attraversare tutta l'inquietudine del secondo Novecento per approdare al nuovo secolo con una scrittura che è ancora capace di mantenere un'identità precisa, di scartare rispetto alle mode ultime e a una musa ormai fin troppo consumata. Sì, perché fin dalle sue prime prove Clara Janés, che è anche una dei pochi membri donna della Real Academia Española, si è ritagliata uno spazio che è culturale prima ancora che letterario, ha saputo portare dentro la grande tradizione ispanica non solo l'etica e la scrittura di una presenza femminile durevole, e mai scontata a certe latitudini, ma anche la ricchezza di una poesia tutt'altro che ordinaria o troppo radicata, a prescindere dalle radici da cui parte; una poesia solida ma fluttuante, difficile da catalogare, una poesia che nel corso dei decenni ha celebrato il nitore della classicità e l'esperimento, la fusione tra i generi, le arti e i saperi, un sentimento del tempo, per dirla con Ungaretti, che travalica le ere – geologiche, antropologiche, letterarie – e si accampa nelle viscere di *cronos*, nel cuore della vita stessa, intesa, quest'ultima, come vicissitudine laica e naturale, accadimento immanente e trascendente che coinvolge materia animata e inanimata, esseri, pietre, animali, *cose*.

E proprio alla vita trascesa di questa materia Clara Janés ha dedicato in particolare due libri di poesia che oggi possiamo leggere in una nuova edizione italiana (Padova, Cleup, 2017) a cura di Antonella Cancellier, versatile e nota ispanista dell'Università di Padova, che si è occupata anche della traduzione dei testi.

Si tratta delle raccolte *Fósiles* e *Lapidario*, che risalgono agli anni Ottanta e sono approdate nel tempo a una versione definitiva che ne svela tutta la profondità, la vocazione poliedrica e intersemiotica, "interdisciplinare", configurando, come diremo, due esempi perfetti per inaugurare la collana «Linceo-o», nata all'ombra dell'Università di Padova, per i tipi dell'editore Cleup, e dedicata appunto alla trasversalità dei saperi e al dialogo tra discipline. Questa collezione rara e preziosa – diretta dalla stessa Cancellier e dai suoi colleghi dell'ateneo patavino Vincenzo Milanesi e Telmo Pievani, docenti di fama internazionale di Filosofia morale e Filosofia della scienza – si ispira all'animale che è storicamente l'emblema dell'Accademia Nazionale dei Lincei e si prefigge perciò di scrutare con acume e agilità la varie forme della conoscenza e, in particolare, la possibilità di felici confluenze, come quelle tra letteratura e scienza, alla ricerca di un nuovo umanesimo che guardi lontano e sappia scavalcare i limiti stabiliti dagli ultimi secoli della modernità. È quanto intuiamo dal breve "manifesto" che accompagna la collana, il cui nome rimanda anche a Linceo, l'argonauta della mitologia greca capace di guarire le ferite e guardare attraverso gli oggetti, di penetrare l'universo naturale nei suoi aspetti più reconditi, nella pienezza convergente delle parti e del tutto.

In effetti, i due brevi ma densi libri di Clara Janés racchiudono proprio lo spirito, gli auspici dei fautori, poiché sommano in sé la forza e la densità della parola poetica, che si ipostatizza nella fissazione di un'immagine, o meglio di una serie di immagini che rimandano all'esistenza materica, "petrosa" del mondo, all'eternità della vita e insieme alla sua rigorosa temporalità. "Petrosa", abbiamo detto, ma non nel senso della difficoltà formale, di significati occulti e impenetrabili alla decifrazione, come voleva Dante, bensì legata all'universo della pietra, della naturalezza più antica e resistente, alla capacità di quest'ultima di raccontare, più e meglio della parola scritta, l'aporia, l'ossimoro gioioso che incarna la maestosa precarietà del tempo che svanisce e che rimane. È il tempo storico, quello dell'uomo e delle sue vicende, ma è soprattutto il tempo "lucreziano", di una natura che è madre, matrigna e sorella, ma in ogni caso sempre al fianco e *prima* dell'uomo stesso,

gentile e feroce, generosa e ostile, sicuramente senza colpa. Che poi, a ben vedere, proprio il poeta latino insieme a quello della *Commedia* sono stati tra i primi autori a sublimare argomenti "scientifici" nei propri versi – a *dire* la scienza in poesia –, circostanza che al di là della suggestione ci immerge nel pieno dei libri di cui vogliamo parlare: sia *Fossili* che *Lapidario* hanno in sé proprio il germe della *curiositas* intellettuale e scientifica, intuizione e dimostrazione, e fondono insieme parola e concrezione, ascetica e analitica, corporalità e sostanza animica. Entrambe le raccolte ci parlano di pietre: nel primo caso sono le testimonianze di una vita conchiusa e viaggiante, in stato di perenne continuità, verace nella sua trascendenza percettibile, una vita fermata in queste istantanee monolitiche che sono appunto i fossili di animali e vegetali; nel secondo la pietra è quella della mistica e della filosofia, da quella del Medioevo occidentale, che fa del lapidario una sorta di catalogo propiziatorio o apotropaico, l'amuleto di un sapere concreto che si invera in una sorta di farmacologia da sacerdoti (e credenti), a quella sufi e mediorientale, in cui le proprietà si declinano lungo i più diversi crinali del sapere.

Antonella Cancellier, presentando questi *Fósiles*, ce ne ricorda fin dall'esordio la natura trascendente e transeunte, e lo fa con le parole dell'immenso Bachelard della *Poetica dello spazio*: «Il fossile non è semplicemente un essere che ha vissuto, è un essere che vive ancora, addormentato nella sua forma». E la forma è qui l'immagine, il "negativo" per così dire, che si imprime sulla pietra, testimonianza organica e spirituale dell'essere e del tempo, rifratta in un prisma di sensazioni di cui l'apparato iconografico che accompagna sia l'edizione spagnola originaria sia questa italiana rende pienamente giustizia: si tratta dei disegni di Rosa Biadiu – 25 come le liriche che compongono la raccolta – che, come intuì a suo tempo Rosa Chacel, la quale presentò l'opera quando uscì per la prima volta in Spagna nel 1987, sintetizzano l'effigie e la relativa emozione evocata dai versi, il fascino di «questo nostro mondo dinamico sepolto in un silenzio secolare»; e ciò con la consapevolezza che la vita ha lasciato «tracce» che «perdurarono […] nell'aria, nel soffio dell'ispirazione, e con lo stesso rigore lento e laborioso diffusero – scritto, dipinto,

scolpito – il racconto magico che la poesia abbraccia senza seppellirlo». È sempre la curatrice italiana a rilevare le più significative di queste tracce provenienti da «un passato che non passa e che, dalle "acque amniotiche delle ere" (*Thanatocenosis*), riporta alla luce del presente le memorie superstiti di antichi paesaggi […], le impronte preziose dei gigli di mare dai "ricami solenni", la "filigrana di piume", le "incastonature del silenzio" (*Crinoidi*), le testimonianze d'eternità della "veglia senza fine" nell'*Ammonite*, le energie sepolte del "calore / di quello che fu legno" (*Xilopalo*)». Ma accanto a queste ultime mi piace sottolineare anche le immagini che procedono per sintesi o per metafora, come il «ventaglio minimo / che alle mie mani si consegna» e che allude alla valva della *Rhynchonella*; o il *Dendraster*, antenato del nostro riccio di mare, che «in marmorea e liscia superficie/ […] presenta cinque petali»; oppure la generosa verità serrata nell'interno imperscrutabile del *Pecten*, con la sua «perla» che «mai poté sbirciare l'occhio umano»; o ancora lo straordinario lampo stroboscopico per cui quella che un tempo fu «conchiglia» diviene «compendio del mare/ visto dall'alto» (*Trigonia*). Siamo al cospetto, pertanto, di un affresco variegato che rinvia all'essenza stessa delle cose, a una «natura generosa, amorosa», un orizzonte in cui l'umano è elemento puramente transitorio, parte di un gioco molto più grande di lui; è un'eterogenesi "laicissima" dei fini, un disegno accurato e privo di morale, una sorta di *Tree of life* che si riverbera dal cinema di Terence Mallick passando attraverso il Kubrik "spaziale" e "scimmiesco" e risale indietro nel tempo fino all'*arbor vitae* della tradizione medievale, dai trattati dei monaci alle raffigurazioni pittoriche, come il meraviglioso mosaico di Pantaleone della Cattedrale di Otranto.

E proprio alla trattatistica del Medioevo rimanda in prima istanza il *Lapidario* di Clara Janés, le cui «straordinarie intuizioni visionarie» sintetizzano «la polarità di scienza ed emblema» che contraddistingueva all'epoca l'indagine delle «qualità» e delle «virtù magiche» delle pietre. È con queste parole che la Cancellier ci conduce tra le pagine della seconda raccolta, che storicamente esce a Madrid nel 1988, in scoperta continuità cronologica e concettuale con il volume precedente. Con questo

libro ci troviamo dinanzi a un testo che, in ogni caso, è piuttosto diverso dal precedente, poiché alla solida ma "stringata" immediatezza rappresentativa dei fossili contrappone un'analitica più elaborata che sostiene la tassonomia e l'evocazione/invocazione delle proprietà prodigiose delle pietre. Ne nasce un'opera più estesa e complessa, quasi *borgesiana*, se ci si passa il termine, con tanto di paratesti che accompagnano il racconto in versi, che perlopiù anticipano l'impressione – in senso fotografico, *in primis* – in cui sono còlte le pietre stesse: sono poche righe che ne descrivono il colore e recuperano le origini ancestrali del loro culto, rapide annotazioni che aiutano il lettore a immergersi nella lettura delle singole liriche, questa volta caratterizzate da una «creatività, intensa ed elaborata, carica di memoria intertestuale diretta o indiretta», ci ricorda ancora la traduttrice. Numerosi, in effetti, sono gli echi letterari che si percepiscono nelle pagine della raccolta, dai classici al Siglo de Oro di Garcilaso e Quevedo. In queste poesie «scienza ed estetica si abbracciano», divenendo iconiche rispetto alle ragioni della collana in cui trovano spazio: il lapidario racchiude il sapere delle lettere e di quella che un tempo fu scienza, dall'epoca classica – oltre all'obbligato riferimento a Lucrezio, si pensi a Celso, Columella ed epigoni – fino alla stagione dei vari Telesio e Campanella, insomma fino alla modernità anteriore alla svolta cartesiana e poi alla definitiva "vittoria" darwiniana; è un oggetto da saper maneggiare con cura, uno strumento per iniziati che può essere utilizzato per il più nobile dei propositi e perfino per i più prosaici desideri della carne. Da qui il catalogo propostoci da Clara Janés, che spazia appunto dalla *Pietra di luna*, dal colore e dalla luce variabili e «*potens ad amorem conciliandum*», all'*Eliotropio*, color smeraldo maculato di rosso, che può scaldare l'acqua e rendere invisibile chi la tiene in mano; dalla *Pietra calamita*, «vertebra del cosmo/ […]/ simile all'albero della vita/ che nel suo elevarsi tre sfere unisce», al Topazio, policromo e cangiante, che «dispiega l'iride con il suo prisma intatto» e porta simpatia e sorriso. Tra le altre si affacciano poi la *Pietra filosofale* e l'*Onice*, «trionfante nella sua nerezza», il *Berillo* e l'*Azzurrite*, ma soprattutto il

Granato, in cui l'istanza metaforica si sublima dando vita a versi di rara maestria, che appaiono in tutta la loro bellezza anche nella versione italiana:

Rubea rosa trattenuta in drusa
avvolta in dodici fianchi cristallini,
visione del vino tramutato in luci,
o in bicchiere di crepuscolo colmo.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma ciò che qui conta sottolineare è la forza delle figurazioni poetiche che l'autrice addensa attorno alle leggende e alla materia delle pietre, una materia che, a sentire scrittori e pensatori di altre e assai più fertili stagioni, è tutt'altro che sorda alle vicende umane; anzi, ne è complice e interprete, svelando spesso le ragioni occulte delle sorti di ognuno: ma lo fa spesso per analogia, quasi *sub specie aeternitatis*, in una trascendenza sognata e sospirata eppure degna della "fede" più osservante. Una fede eteroclita che oscilla, come detto, tra la mitologia antica e la scolastica, tra la mistica islamica e quella indiana, ma che in ogni caso si fa sintesi dell'umano scibile (e auspicabile), di un sapere che concilia – vichianamente – verità e filologia, chimica e mito, religione e destino.

Sia *Fossili* che *Lapidario* sono dunque libri colti, profondi e colti, come pure la lingua poetica che adottano, fondata su un linguaggio e uno stile sorvegliati, con i versi che pescano in un bacino lessicale principalmente "difficile", a volte "letteratissimo", e usano a piene mani del repertorio dei tropi e delle figure sintattiche più disparate, dall'inversione all'*enumeratio*. A livello metrico, inoltre, si fa apprezzare il ricorso alle misure consolidate dell'endecasillabo e del settenario (singolo e doppio), con pochissime eccezioni, in sequenze che accompagnano il canto con viva sonorità e a fronte delle quali le versioni italiane ricreano nuovi, efficaci ritmi, soluzioni dotate di libertà e ottima resa stilistica. Sì, perché la traduzione è attenta proprio a recuperare l'icasticità dei versi di Clara Janés, la densità delle immagini e delle espressioni più pregnanti, distribuendo con perizia significanti,

pause e riprese e distendendo un vocabolario puntuale teso a ricreare la *vis* poetica propria dell'origine, intesa come ispirazione e come tessuto linguistico. È in questo modo, attraverso un atteggiamento duttile e propositivo, in un andirivieni ponderato tra esegesi e creatività, che la traduzione di poesia approda a buon porto; è così che traduttore e autore dialogano da vicino, che la lingua pura della lirica, come diceva Benjamin, continua a parlare nel tempo e nello spazio, con il suo rispetto, con la sua autonomia, con la sua eternità.

Matteo Lefèvre

Matrilineare

Madri e figlie nella poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi

a cura di Loredana Magazzeni, Fiorenza Mormile, Brenda Porster, Anna Maria Robustelli

Milano, La Vita Felice, 2018, pp. 233, eu 18

ISBN 9788893463058

La costanza della ricerca e dell'unione prende corpo nella curatela e nella lingua poetica di *Matrilineare*, raccolta uscita a novembre 2018 per La Vita Felice in cui si mettono insieme sessantasette voci viventi e scomparse che hanno saputo dare forma, in versi, al tema del materno e del filiale. Si tratta, fra i diversi nomi, di Fernanda Romagnoli, Anna Maria Ortese, Maria Luisa Spaziani, Jolanda Insana e poi Antonella Anedda, Patrizia Cavalli, Roberta Dapunt, Elisa Biagini, Mariangela Gualtieri, Biancamaria Frabotta, Dina Basso, Mariagiorgia Ulbar, Alessandra Racca, Maria Borio, Anna Maria Carpi, Vivian Lamarque, Rosaria Lo Russo, Francesca Serragnoli e numerose altre.

Lo spazio temporale nel quale sono collocati questi due poli, secondo la scansione scelta da Magazzeni, Mormile, Porster e Robustelli, si (auto)definisce a ragione «dagli anni sessanta a oggi», ossia a partire dal magma-prismatico del femminismo sino al complesso e talvolta liquido stato delle cose attuali, derivate da quel momento storico-culturale; e non a caso probabilmente l'uscita nel 2018 trova anche una radice nell'anniversario del Sessantotto, che ai movimenti si lega.

Come già Maria Teresa Carbone evidenzia nella prefazione, è in uno spostamento dal binomio poesia-traduzione di, ad esempio in *La tesa fune rossa*

dell'amore (LVF 2015)[1], che le quattro studiose cercano e trovano la «relazione» del proprio lavoro di selezione, procedendo all'intersezione di singolarità – che ancora Carbone rintraccia nelle diverse «generazioni» ma non soltanto – per costruire un sistema di tracce seguendo la «pluralità» della lingua italiana, lingua madre di nascita o "acquisita" per alcune autrici, scelta dopo, poiché pregnante per poetare questi argomenti.

Il *Thesaurus della lingua madre perduta*, che Saveria Chemotti evidenzia nella postfazione, è quella volontà di «composizione» che, da un lato e dall'altro, esiste in questo libro: un "porre insieme" (come nella musica, di cui la poesia si nutre), un significare "con" il «portato simbolico» attraverso il quale la critica femminista da anni definisce tutti gli aspetti che si legano al materno.

Ed è chiaro che la peculiarità di un gruppo composito come quello del volume congloba più rimandi, di ritratto in ritratto, infittendo la trama del tessuto curatoriale, che trae le proprie fonti da raccolte precedenti della autrici, ma accoglie anche inediti.

Quattro parti caratterizzano il volume. La prima è *Nella scia*, divisa a propria volta in *Lineamadre* (A), *Lingua madre* (B) e *Archetipi* (C) a cura di Loredana Magazzeni. Qui la voce, i traumi, gli oggetti e la memoria rappresentano le tacche (o le scie) di un primo nesso, di un'ereditarietà congenita: non logico e diversamente scontato, poiché segnato da attriti, somiglianze e trame scomposte, è il percorso che le donne «acqua nell'acqua» (per dirla con Silvia Vegetti Finzi) cercano nei rinvii al linguaggio e alla riorganizzazione del vissuto. Si veda, ad esempio, il testo di *E-MOTHER* di Elisa Biagini, che termina la sezione C; qui il corpo materno è metaforizzato dal digitale e dalla tecnologia laddove, tuttavia, è il primo latte materno a far resistere la parola, il tramite con la figlia:

sei nuovamente
il tramite col mondo:

[1] Si veda la recensione al volume: https://poetarumsilva.com/tag/la-tesa-fune-rossa-dellamore/.

se non è l'ombelico
è il cavo ottico
adesso, altra
fibra
che regge i nostri acidi,

le tue parole
colostro contro il buio.

In *Controvento*, dove trovano dimensione *Assenze, lontananze, abbandoni* (A), *La fine dell'influenza* (B) e *Spine* (C) a cura di Fiorenza Mormile, si rovesciano le correlazioni antecedenti per ridisegnare le pratiche di una certa circolarità di significati. In *M* di Mariagiorgia Ulbar (sezione B) sono il corpo e l'odore, la sagoma e la scia a circoscrivere il luogo e lo spazio della poesia – ed anche il tempo dilatato di un "realizzato altrove"; si rileva, perciò, quel «controvento» che è andare all'opposto:

M

Dormo qui solo ogni tanto
su questa forma mia di materasso
con un affossamento
allungatosi nel tempo
forma di quello che sarei
fossi rimasta qui per tutto il tempo
a sporcare l'aria di me
lasciare l'odore nella stanza.
Invece l'aria qui è intatta
liscia e profumata
insieme alle camicie di mia madre
solo altrove lontano ce l'ho fatta
a fare veri buchi
neri odorosi di presenza.

Anna Maria Robustelli in *Separazioni*, la terza parte, raccoglie *Lasciarle andare* (A), *Malattia, morte* (B) e *Dialoghi post mortem* (C), conciliando un triangolo scaleno lungo i cui lati si incontrano tre aspetti dell'esperienza della divisione e

dell'abbandono, con o priva di accettazione. È il caso di Biancamaria Frabotta (B) e del suo esercizio alla vita come alla morte:

a mia madre

Scambiando il giorno
con la notte, secondo
dopo secondo, impari
nelle note dementi
di un canto senza denti
a cambiare la morte
in vita, lo so,
mia reclusa, hai buttato via la chiave.
Anche a questo addestrandomi.

In *Sguardi: indietro e avanti*, parte quarta in cui si trovano le sezioni *Ritratti – madri* (A), *Ritratti – figlie* (B) e *Lo sguardo al futuro* (C), Brenda Porster corrobora il senso dell'operazione antologica spingendone in avanti le intrinseche possibilità. Ad esempio, in *Figlia* di Fernanda Romagnoli (B) è il quotidiano della cura a rivelarsi agito a favore del materno:

FIGLIA

La mia giovane figlia, se la vita
la spaura nell'anima – che un posto
cercandosi, in nessuno si fa quieta –,
si stringe chiusa, dura,
come nelle sue ciglia
la margherita sotto il temporale.

Ieri sera era triste: e col suo male
s'aggruppava nel sonno. Ma il mattino,
dritta come una pianta,
spensierata, m'è presso il capezzale,
che con l'aroma del caffè mi canta
«sveglia», col carillon del cucchiaino.

Il *continuum* ricreato in questo libro non colma soltanto una mancanza testuale sentita dalle curatrici ma fonda un'assimilazione, quasi come accade tra due suoni, in cui uno rientra nell'altro, e lì ridefinisce se stesso. In questi termini l'operazione di *Matrilineare* si rende presente e portatrice, genitrice di significato: nell'intima e pubblica necessità di riordinamento e riformazione di un catalogo che, in linea con i precedenti (compreso *Corporea. Il corpo nella poesia contemporanea femminile di lingua inglese*, Le Voci della Luna 2009), riesce ad arricchire con intelligenza e sensibilità il sistema di contenuti e il dibattito critico che riguarda la letteratura e in questo caso la poesia scritta dalle donne.

Alessandra Trevisan

Salvatore Cosentino, *Messaggi di lingue tagliate. Storie siciliane*

Canterano (RM), Aracne, 2018, pp. 252, eu 12,00

ISBN 9788825511642

Oltre a un'intensa attività come pubblicista e sociologo, lo scrittore mirabellese Salvatore Cosentino ha alle spalle una quarantina di volumi di vario genere dati alle stampe dagli anni Cinquanta in poi. Nell'ultimo, la silloge di racconti *Messaggi di lingue tagliate*, edito nel 2018 da Aracne, l'ambientazione è dichiaratamente siciliana e, in primo luogo, lo testimonia la lettera da lui inviata nel 1988 a Gesualdo Bufalino che esce per la prima volta, proprio in questa edizione, come prosieguo della breve *Introduzione*.

Nell'epistola, capolavoro di garbo e cortesia, Cosentino ringrazia Bufalino per avergli fatto dono della nota raccolta di saggi *La luce e il lutto* che, per ammissione dello stesso Bufalino, qualcosa deve alla lettura, da parte dell'autore, proprio di alcuni dei racconti di cui si va trattando. Ma la suddetta lettera è anche interessante perché parla sia di chi l'ha scritta, ammettendone il «caratteraccio» (p. 8), sia della matrice prima delle sue prove narrative: il desiderio di «farsi portavoce della propria gente, degli animali domestici, e persino di uno specchio guardone, per restituire la dignità del linguaggio ufficiale a una "umanità minore" che non fa cronaca, che non reclama diritti, che pratica la religione della verecondia e del pudore, che soffre e gioisce in decoroso silenzio, e che ha, appunto, la "lingua tagliata"» (*ibidem*).

La lezione di Verga e Vittorini, in primo luogo, si percepisce già da tale dichiarazione d'intenti, ma dalle sessantasette brevi «storie» (p. 241) che precedono il commiato finale (*Arrivederci*) emerge anche l'attenzione di Cosentino sia alla grande tradizione letteraria italiana dei secoli passati sia alla cultura contadina e popolare.

Come accade in Pirandello, anche Cosentino dichiara di aver dato voce a una limitata serie di personaggi, dovendo necessariamente trascurarne altri, anche se

ambivano a portare alla luce «il dramma che ciascuno vuole rappresentare» (*ibidem*); si augura di averne saputo interpretare le ragioni e di essere riuscito a dare voce a coloro che non potevano parlare, restituendo loro, amorevolmente, «le lingue che erano state tagliate» (p. 242).

Nel volume, dopo una breve cornice introduttiva in cui il narratore interviene in prima persona, ricordando come negativa la dominazione romana della Sicilia anche in relazione al «massiccio disboscamento» (p. 11) attuato in epoca imperiale, per prima parla *La quercia di Rabugino*, attraversando secoli di storia e leggendola nell'ottica di un albero che mira alla sopravvivenza e si compiace di scoprire che, a un tratto, le proprie radici hanno distrutto «selciato e grosse sottomurazioni» (p. 16) di un palmento costruito in precedenza. E si percepisce chiaramente che, in questa vendetta della Natura contro l'arroganza dell'uomo, l'autore è dalla parte della creatura vegetale di finzione.

Oltre agli alberi, esseri viventi (si legga anche *Il carrubo testardo*, pp. 205-206 e *Racconta un olivo*, pp. 223-24), Cosentino dà voce pure a oggetti inanimati quali *Lo specchio guardone* (pp. 17-24) e solo nel terzo racconto compare come protagonista un essere umano: *Il madonnaro* (pp. 25-32). Tra gli animali, indimenticabile *Il pappagallo siculo-tedesco* (pp. 33-37), che alla fine, affascinato e risvegliato dal verde lussureggiante della Sicilia, sceglie la libertà, nonostante l'autore affermi malinconicamente che essa possa consistere soltanto in «tristezza e solitudine» (p. 37); ma si leggano anche *Le rondini* (pp. 99-102), *Un gatto alienato* (pp. 103-107), *Il fascino del deteriore* (pp. 109-13), *Il sesso maledetto delle tignole* (pp. 115-18), *La gallina intellettuale (favola)* (pp. 155-56) e *La cagnolina Bijou* (pp. 239-40).

Pirandello è il riferimento implicito di svariate storie, specie di quelle in cui domina il sarcasmo (*Premi per dodici figli*, pp. 147-49; *La paglia dietetica*, pp. 217-18) o una sottile vena ironica (*La chiave*, pp. 137-39; *Bonfigliolo*, pp. 143-45; *Il mio barbiere Vincenzo*, p. 153; *Don Neddu*, pp. 185-87; *Giovannuzza*, p. 199; *La scivolata*, pp. 231-32). Le sue ambientazioni si ritrovano spesso, come rimando ideale, fra le pagine di Cosentino, che mette in scena un mondo rurale o urbano di

provincia legato a usi (*Il linguaggio del tombolo*, pp. 89-91), costumi (*La mia gente*, pp. 163-64), mentalità (*Uccidere per un pezzo di corda*, pp. 209-10) e a volte pregiudizi tradizionali (ad esempio, si legga *Il ritardo*, pp. 67-70): un mondo in cui le elezioni e i concorsi sono truccati e il sesso è ancora la migliore arma che le donne abbiano a disposizione per condizionare le scelte dei propri mariti (ad esempio, si veda *Il tradimento*, pp. 39-45 o *La manna dal cielo*, pp. 227-28), l'emigrazione è purtroppo sempre una necessità (*La vedova bianca*, pp. 53-65; *Le salme scambiate*, pp. 71-74; *Simboli epistolari*, pp. 79-88) e il linguaggio può essere un ostacolo anziché un ausilio alla comunicazione (*La traduzione*, pp. 93-97; *Il feticista*, pp. 127-30).

A parte vari riferimenti sparsi alla coltivazione della vite, due racconti molto gustosi sono espressamente dedicati al vino: *Il mio vino* (pp. 119-20) e *Il buon vino è anarchico* (pp. 131-35). Altri fanno riandare con la memoria alla raccolta di *Fiabe italiane* curata nel 1956 da Calvino (*Il bevaio*, pp. 141-42) o alla fantasia creatrice e alla forza inventiva del *Pentamerone* di Basile; altri ancora forniscono la spiegazione di tradizionali motti, soprannomi (*M'inzaio*, pp. 167-68; *Il successo di M'inzaio (mi provo)*, pp. 169-70; *'Retico (Eretico)*, pp. 171-72; *Nocciolina*, pp. 173-74; *Sicuta ciciru*, pp. 183-84), modi di dire (di nuovo *Il bevaio* cit., *Donna Rosalia*, pp. 151-52; *Robauceddi (Ruba uccelli)*, pp. 160-61), denominazioni (*Le cento uova*, p. 175).

Alcuni racconti, infine, sono squisitamente autobiografici e ci restituiscono il dipinto (dai colori tenui delle cartoline sbiadite dal passare degli anni) di una Sicilia dei tempi passati, ancorata ai propri valori e orgogliosa delle proprie tradizioni (*L'orologio Roskopf*, p. 191; *La farmacia di mio nonno*, pp. 193-94; *La morte dello zio monsignore*, pp. 195-98; *Visita al manicomio*, pp. 213-15; *Lo scaldino*, pp. 237-38). In particolare, confessiamo di aver particolarmente apprezzato *La macchina Singer* (p. 207), forse perché la Singer "parla di nostra nonna" anche a noi.

Nonostante l'autore si dipinga con molta umiltà «un comune artigiano, senza pretese, che ha riportato fatti reali che superano la fantasia, senza fronzoli e senza artificialità preconfezionata da supermercato a scopo di lucro» (p. 241), quella di

Cosentino non è affatto una «prosa sbrigativa telematica» (*ibidem*), avendo la fluidità, la precisione e la limpidezza di tratto di chi la penna è abituato a tenerla in pugno da molto, molto tempo.

«Per chi scrive un libro, non per mestiere, ma per compiere un atto di amore per i suoi personaggi, può bastare anche un solo lettore, molto qualificato e di palato fine» (p. 9), ha scritto Salvatore Cosentino nel 1988: ma noi gliene auguriamo svariati. Siamo certi che le sue pietre (*Quando le pietre parlano*, pp. 229-30) «non torneranno mute senza speranza» (p. 230).

Maria Panetta

Caterina Adriana Cordiano, *I giorni del mare*

Cosenza, Luigi Pellegrini, 2019, pp. 192, eu 15

ISBN 9788868227548

Dopo una lunga e fruttuosa attività di operatrice culturale ai più alti livelli e di impegno professionale nella scuola, Caterina Adriana Cordiano ci consegna il suo primo romanzo, ben scritto e seriamente meditato, provvisto di una significativa rielaborazione di feconde ascendenze intertestuali e di una piena e rigorosa padronanza dei meccanismi narrativi.

L'intreccio ruota intorno alla figura del protagonista, Andrea, colto in una fase esistenziale caratterizzata da un travagliato percorso di recupero della propria più vera identità, «quella che si era andata perdendo o appannando per lasciare il posto all'altro Andrea: il professionista affermato, l'uomo di città spregiudicato e arrivista che piaceva alla sua donna». Un percorso difficile, che presuppone il ritorno anche fisico al paese di origine, ma che soprattutto implica la necessità della più assoluta e finanche brutale sincerità con se stessi e il coraggio dell'autocritica. Sicché Andrea inizia il proprio «personalissimo percorso di liberazione da un'identità che non sente più sua». Tema novecentesco, questo, sviluppato dall'Autrice in un discorso che intreccia le parti più propriamente diegetiche a inserti riflessivi, la prosa alle citazioni poetiche; un discorso nel quale il versante affettivo ed emozionale risulta sempre sotto il segno della ragione, in obbedienza alla convinzione espressa già in esergo che «se il magma del pensiero trova il suo ordine/ è perché l'intelligenza ha fatto bene la sua parte». E se intelligenza vuol dire comprensione dei fatti, delle persone e delle cose e poi riflessione adeguata su di essi, chi più capisce più soffre e paga costi psicologici a volte altissimi.

La narrazione della vicenda di Andrea, declinata in venticinque scansioni, si palesa capace di coniugare intenzione realistica e approfondimento psicologico e di

muoversi sul versante dell'interiorità del personaggio come su quello dell'individuazione dei condizionamenti costrittivi dell'ambiente e della mentalità corrente.

Sicché risulta del tutto convincente la direzione assunta dalla seconda parte del romanzo, quella in cui la vicenda del protagonista si colora di più decisi spunti di contestualizzazione. Siamo agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, quando, citando il film di Rosi, sulle città cominciano ad allungarsi le lunghe "mani" della speculazione edilizia e comincia a diffondersi il pernicioso (e ahimè durevole) fenomeno delle tangenti. Il lettore apprezza il modo in cui l'Autrice ha saputo dipanare la vicenda paradigmatica di Andrea legandola a precisi riferimenti di natura storica e sociale, senza che ciò confligga con l'affermazione preliminare che l'uomo è «sempre uguale e attuale nel tempo, con le sue grandezze e le sue debolezze, le sue verità e le sue ipocrisie, le sue speranze e le sue delusioni». Un uomo sempre uguale a se stesso, ma pur sempre inserito in un contesto specifico, nello spirito del proprio tempo che in qualche misura lo influenza.

Pur in presenza di un narratore esterno, largo spazio è dato al punto di vista del personaggio protagonista, sicché il lettore viene introdotto con naturalezza e senza inciampi all'interno dei suoi processi psicologici ed è in grado di seguire con la necessaria gradualità la loro evoluzione. Una serie di opposizioni dialettiche (presente/passato, paese/città, amore/disamore, fiducia/disinganno) permea il tormentato iter di Andrea e lascia intravvedere tra l'altro anche un tema a mio avviso centrale, quello della genitorialità attuata o mancata. In tale prospettiva acquistano particolare rilievo alcune figure femminili di tipo per dir così materno, affettuose e comprensive, espressioni di una femminilità confortante e consolatoria e pertanto compensative rispetto a forme di femminilità aggressiva e sleale. In questa vicenda popolata di oggetti e di luoghi familiari che richiamano il passato, di figure variamente caratterizzate, di piccole storie personali inquadrate nella più ampia cornice della Storia con la "S" maiuscola, di amicizie e amori spesso deludenti, ma anche di speranzose aspettative di serenità, si evidenzia il *Leitmotiv* del mare,

opportunamente richiamato fin dal titolo dell'opera. Non si tratta di un mero elemento del paesaggio, che pure esso caratterizza: il mare si configura qui come un vero e proprio serbatoio di sensazioni e di associazioni simboliche, in qualche misura associato ai tratti salienti dell'intreccio e dunque anche al suo epilogo, quando il suo solo profumo è sufficiente a rinfrancare Andrea, ansioso fino a tremare: «Passò del tempo. Poi improvviso, come nato da chissà quale misterioso recesso, si levò un vento leggero; era profumato di erbe marine e portava con sé il salmastro umido del mare, i garriti euforici dei gabbiani lontani ed ebbri di aria, e lui si rinfrancò».

Ma questo mare, che con i suoi sospiri alimenta un'«atmosfera quasi metafisica», che è incessantemente sottoposto all'«eterno e tormentato movimento delle onde», è metafora di tante cose, tutte fondamentali: di luce e di ombra, di silenzio e di mistero, di magia e di inganno, di vita e di morte, oltre che metafora della mente, del cuore, dell'amore. Mi piace pensare che qui si alluda anche al fatto che il mare stesso, in virtù del continuo movimento delle onde, sia simbolo anche di uno stato transitorio tra ciò che si è già realizzato e quel che è ancora realizzabile, dunque di una situazione ambivalente e incerta, aperta a una soluzione forse positiva o forse negativa. In un certo senso con il richiamo al mare dell'*Epilogo* si chiude un cerchio rispetto alla descrizione di esso che apre il romanzo. In mezzo, la presa di coscienza della propria situazione da parte di Andrea, il suo *vedersi vivere*, la disamina senza infingimenti di un legame deludente, la scoperta dell'inganno e della slealtà e il coraggio di attingere alla parte migliore di sé, eliminando le incrostazioni di un'identità rivelatasi ormai fittizia. L'epilogo, pirandellianamente, "non conclude": mi pare che ciò sia richiesto anche da una concezione dell'identità intesa non come una veste assunta una volta per tutte, bensì come una dimensione dinamica e multidimensionale e come tale capace di mutamenti, slanci in avanti e regressioni. Non è solo il nucleo tematico ad essere significativo in questo romanzo: chi legge apprezza, altresì, una forma espressiva che senza inopportuni aulicismi, ma anche senza concessioni all'indigenza linguistica del parlato medio, si connota come un linguaggio *alto* e al contempo di grande impatto comunicativo, pienamente aderente

alle esigenze della narrazione e del rapporto col lettore. *I giorni del mare* è, dunque, un'"opera prima" pienamente in sé conclusa: il che non accade frequentemente ma, quando accade, va sottolineato con forza e merita ammirazione.

Francesca Carla Neri

Francesco Pecoraro, *Lo Stradone*

Firenze, Ponte alle Grazie, 2019, pp. 443, eu 18,00

ISBN 9788833310602

Pier Paolo Pasolini passava le proprie giornate nei bar e per le strade di Roma, prendendo appunti sui modi di dire, creando scene quasi pittoriche che si riversavano nei suoi racconti brevi e nei suoi romanzi, e osservando i modi di fare di una popolazione che riusciva a comprendere solo a metà. Poi, una volta nel suo laboratorio, rivedeva tutto, riscriveva, lasciava che i propri personaggi prendessero vita, così come la sua città adottiva.

Pecoraro crea un moderno Pasolini, un signore di quasi settant'anni che passa le giornate al Porcacci, il bar davanti alla propria casa, a passeggio per lo Stradone, osservando tutto e tutti. Il risultato è una stratificazione particolare: parti di blocchetto per gli appunti che s'intrecciano e si richiamano, con stralci di conversazioni, ricalcando il romano di borgata. Lo scopo di questo personaggio è proprio quello di osservare, analizzare lo spazio in cui vive, quei signori anziani che sono per lui quasi amici, anche se non ha mai rivolto loro la parola.

Il libro procede, quindi, come fosse un'analisi socio-antropologica e urbana, soffermandosi spesso sulle persone vissute tra le strade dove hanno lavorato: anzi, dove sono state sfruttate. Vi è, infatti, una ricostruzione della vita dei «fornaciari», della maniera in cui modellavano mattoni (con tanto di dimensioni e nomi tecnici) nella fornace Hoffmann della zona; del loro modo di costruire, di lavorare, di essere schiavi. Non solo uomini ma anche donne, avverte l'osservatore, riportandone le testimonianze, le conversazioni forse mai avvenute; descrivendo le loro mansioni svolte accanto agli uomini in quel grande forno e fuori:

Pierina: Me so' fatta 27 stagioni alla fornasce, sempre pagata meno dell'ommini. Io tagliavo i mattoni e era la macchina che lavorava, ma per me il cottimo non c'era, c'era solo per l'ommini […] Tante volte se rompeva la macchina, i pezzi de ricambio subito pronti nun c'erano. Allora se stava fermi due o tre giorni, allora via de corsa in caserma, pijavo un po' de pantaloni, perché me dovevo mantenere la posta e il pane per l'inverno. Se lavorava anche de notte. (Pp. 177-78).

Racconti fittizi, come fu, forse, la visita di Lenin a questi compagni, che la tradizione vuole del 1908, in corrispondenza con una festività socialista. Il moderno Pasolini di Pecoraro inserisce questi capitoli tra altri di pura attività *voyeuristica*, frammentando, costruendo strati a volte difficili da ricollegare tra loro, rappresentando in pieno la difficoltà di comprendere la città oggetto dei propri studi.

Lo scrittore fornisce pochi indizi sul dove e sul chi. Il protagonista, quello attraverso cui tutto vive, è stato uno studente di Storia dell'arte, poi un impiegato corrotto del Ministero e, dopo una vita di quelli che egli definisce «fallimenti», è tornato allo Stradone, nel Quadrante delle Argille, dietro la Sacca, al settimo piano della propria «palazza». Non si sa altro di lui, come fosse un fantasma, come se si identificasse completamente con lo Stradone («Perché se non esiste lui [lo Stradone] non esisto nemmeno io e il mondo e l'intero Universo scomparirebbero nel crepuscolo necessario alle cognizioni di questo fatto: non c'è, non ci sono, non esiste niente»: p. 437).

Il dove potrebbe essere, invece, dedotto dai pochi riferimenti geografici: per esempio, la presenza delle Torri ex-IACP, a Valle Aurelia, come hanno ipotizzato alcuni[1]; ma potrebbe trattarsi anche di Spinaceto, Torre Spaccata, Monte Mario. Una Roma di borgata, prima disabitata e ora inglobata nel complesso urbano del reticolo di strade che sempre più si allontana dal centro. Questa è sicuramente un'altra similitudine con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, in cui Pasolini racconta di quella Roma che una volta era sola campagna; del resto, Pecoraro ama la propria città e ama studiarla, come aveva già dimostrato in *Questa e altre preistorie*.

[1] Cfr., ad esempio, F. OTTAVIANI, *In fondo allo «Stradone» c'è l'Italia di oggi*, in «Il Giornale.it», 5 maggio 2019 (cfr. la URL: http://www.ilgiornale.it/news/fondo-stradone-c-litalia-oggi-1689159.html).

Le contrapposizioni presenti in *Lo stradone* non si limitano a quella fra campagna e città, ma si estendono ai tipi di uomo che vi abitano. In particolare, viene sottolineata quella tra giovani e anziani, soprattutto per quanto riguarda il comportamento da tenere con il sesso opposto, la dieta, il modo di vivere e di vedere il mondo, l'uso della moto, la concezione della città *etc*. («Anche i jeans pre-consunti mi sembrano ossessivamente il segno di qualcosa, forse del passaggio da una realtà che un tempo si voleva vivere a una che possiamo soltanto immaginare, forse il segno di un disagio di massa, di una voglia di non essere ora e qui»: p. 171).

Pecoraro s'immedesima bene in questa parte, riesce a far trasparire l'amarezza che la vita ha lasciato sulla bocca del suo quasi settantenne, che guarda quello che lo circonda con molta diffidenza, quasi paura e rassegnazione. Il suo destino, ormai, è segnato: egli non aspetta altro che la «Malattia», senza neanche più la voglia di viaggiare, se non, forse, verso il «Grande Ospedale», alla fine dello Stradone; in ciò simile a tutti gli altri uomini anziani che popolano il bar detto Porcacci, con i loro cuccioli di cane, con la loro rassegnazione e il loro caffè amaro. Le poche chiacchiere che si scambiano sono sulla «Squadra» (come la chiama lo scrittore) che «dà il nome alla città» (p. 115), sulle condizioni metereologiche, sui loro cuccioli di cane. Poche anche quelle dei baristi (La Dominatrice, La Sottomessa, Il Manzo, Il Biondo ecc.) sulla dieta adatta al loro gruppo sanguigno che devono iniziare, su come è bello andare a ballare e su come si sanno muovere. Dialogano, ma solo tra di loro: mai con il protagonista e quasi mai con gli «avventori».

Il settantenne si sofferma soprattutto su quei cani, osservando come i loro padroni ne siano soggiogati e come sia costretto a sentire l'odore dei loro escrementi e vedere quei poveri anziani piegarsi per pulire lo Stradone. Allo stesso modo, ragiona a lungo sulle varie attività che vi hanno aperto e chiuso: ad esempio, il tatuatore, che ha dovuto chiudere dopo qualche mese, essendo l'età media del Quadrante sui sessant'anni, o lo studio di grafica che è durato poco più. Viene dato anche un nome a questo fenomeno: il Ristagno. Tale processo sarebbe caratteristico di tutta la «Penisola», dove i giovani non sono in grado di risanare i disastri apportati

dalla generazione che li ha preceduti, in egual modo incapace di contrastare quelli provocati dai figli del boom economico.

L'Italia e la sua capitale vengono presentate con sagacia e ironia, vengono dipinte con una vena ora comica ora drammatica. È un'istantanea, uno scatto in bianco e nero di una popolazione che continua ad andare avanti e allo stesso tempo indietro, fino a ritornare alla dieta paleolitica. Eppure, nonostante questo, nonostante tutto, è il posto in cui questo moderno Pasolini ha deciso di continuare ad abitare:

> E mentre aspetto il mio turno e guardo distrattamente questa parete di déplians, penso, andateci voi nel Mar Rosso a fare snorkeling. Alle Maldive, alle Leccadive, a Juan Fernandez, a Réunion. […] Fatelo voi, andateci voi una settimana a Londra, una settimana sulle Dolomiti, una settimana in Andalusia, una settimana in crociera nei fiordi norvegesi, una settimana in Marocco, una settimana alla Canarie, una settimana in Egitto, una settimana affanculo. Per quanto mi concerne, andrò a sedermi sotto la tenda del Porcacci, davanti allo Stradone […]. (P. 431).

Marika Lauria

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni